Colecţia „CANON"

LITERATURA ROMANA POSTBELICĂ

LISTA LUI MANOLESCU

Critica. Eseul

*Colecţia „ Canon " este coordonată de **Al. Cistelecan*** Coperta: **Dan Zbârcea**

Editor: **Alexandru Muşina ©2001, Editura „AULA"**

O.P. 14, C.P. 13.67, Braşov,-2200 Tel: 068/326.647; tel/fax: 068/318.647

Volum îngrijit de **Nicoleta Cliveţ**

Culegere: **Ana Rusu** Corectură: **Mihai Vakulovski** Tehnoredactare: **Viorel Ciama**

I.S.B.N. 973-8206-35-9

Nicolae Manolescu

LITERATURA ROMANA POSTBELICĂ

- LISTA LUI MANOLESCU -

3. CRITICA. ESEUL

AULA

//^~\ Pnnted in România

J^qrupu draqoprn

fed printţ sa

O societate **Butan Gas**

B-dul Tudor Vladimirescu, nr. 31, sector 5, Bucureşti, ROMÂNIA

Teleton: 335.93.18; 335.97.47

Fax: 337.33.77

Notă asupra ediţiei

Textele cuprinse în volumele de faţă (cronici literare, articole retrospective, sinteze şi prefeţe sau postfeţe) au fost rînduite în funcţie de vîrsta autorilor comentaţi.

Data naşterii scriitorilor era singurul criteriu indiscutabil, chiar dacă, în cîteva cazuri, care reprezintă excepţii, autorii cu pricina au debutat cu întîrziere (Şt. Aug. Doinaş este un bun exemplu), împreună cu o altă generaţie decît a lor. Obiectivul selecţiei fiind constituirea canonului literar, orice alt considerent

în afara aceluia al omologării operei şi autorului, ar fi complicat inutil lucrurile. Din acelaşi motiv, s-a renunţat la titlurile, unde erau, originale ale textelor, preferîndu-se titlul operei comentate (plus locul şi data primei apariţii a comentariului). Operele de critică aparţinînd unor poeţi sau prozatori, precum şi operele literare ale unor critici au fost ataşate genului în funcţie de care se punea problema canonului. Exemplu: critica operei lui Al. Ivasiuc, dintr-un volum al seriei „Interpretat de...", nu are legătură cu opera criticilor respectivi, ci cu opera - canonică ori nu - a romancierului.

N. M.

PERPESSICIUS

„Opere" 2

Dacă am pune semnul egalităţii între judecata de valoare şi critică, atunci cronicarul literar ar reprezenta, sublimat, pe critic. El ar fi criticul în stare pură. Toată personalitatea cronicarului se reduce la felul cum spune „da" sau „nu" operei; restul este figură de stil. Cronicarul nu e decît un funcţionar căruia cititorul nu-i îngăduie nici o libertate, nici un capriciu, nici o fantezie. El trebuie să înceapă mereu cu începutul, să nu uite să informeze exact, să nu-şi piardă capul din admiraţie sau din dezgust, să fie decent, sobru, neplicticos (dar fără extravaganţă), plat cu măsură, inteligent cu măsură şi, mai ales, cu un cuvînt care vine imediat în minte cînd e vorba de critică, să fie obiectiv. Cronicarul n-are dreptul la preferinţe, nici la idiosincrasii. El înregistrează totul. Să citez (spre a nu fi învinuit de opinii paradoxale) din profesia de credinţă cu care debuta Perpessicius în 1923, în revista *„Spre ziuă",* semnificativ intituiată **în tinda unei registraturi:** *„In măsura mijloacelor fireşti, voi merge în pasul timpului şi voi face ca rubrica aceasta să fie cel puţin sucursala unei vitrine de librărie. Nume şi scrieri ce apar in geamul librarului se vor vedea trecînd cît mai neîntîrziat şi-n acest galantar".*

Dacă „orice baraje" au fost, ce e drept, suprimate din acest golf, devenit „o mare schelă cu porto-franco", mai puţin şi-a respectat autorul o altă parte a profesiei lui de credinţă: „ *Voi alunga cit mai hotărît, ca pe o satană, ipocrizia... "* Ce amăgire! Există între cronicar şi critic un antagonism ascuns şi criticul se naşte împotriva cronicarului, emancipîndu-se treptat de sub tutela lui: cînd nu mai vrea să fie obiectiv, imparţial, cînd, cum spune iarăşi Perpessicius, primeşte să i se amintească de o „parţialitate plină de dragoste". Unul dintre modurile de-a se elibera este tocmai ipocrizia: nu e în definitiv criticul un ipocrit care, vorbind despre alţii, se îndoieşte...? Nu cunosc decît un singur critic român care a răbdat pînă la capăt tutela: Pompiliu Coristantinescu.

E greu de admis un mai mare sacrificiu! Cu atît mai mult cu cît este o obişnuinţă printre critici să abandoneze sau să îndrume cronica spre o falsă menire. Nimeni nu rezistă ispitei, căci este în contra naturii. Mă gîndeam, răsfoind ediţia alcătuită din articolele lui PompiiUui Constantinescu de către Victor Felea, că dacă cronicile propriu-zise abia se mai pot citi, din cauza supunerii fidele la obiect şi a modestiei cu care se trag în spatele lui, gestul va dăinui, pentru eroismul lui! Cît priveşte pe Perpessicius...

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

Prima serie a *Menţiunilor critice* (1923-l927) retipărite în acest al doilea volum de *Opere* m-a împins şi ea să revăd seriile următoare, inclusiv actualele *Lecturi intermitente* din „Gazeta literară". Pot spune acum că, deşi s-a limitat (cu puţine excepţii) la cronică, Perpessicius nu are spirit de cronicar. Registratura pe care-o anunţa era o naivitate a debutantului sau o ironie: numai consecvenţa în timp şi atenţia pentru (aproape) tot ce-a apărut s-au dovedit adevărate. Dar criticul a găsit chiar şi aşa mijlocul de a se destăinui pe sine în loc să facă operele -să se desjăinuiască. Nu e decît o păstrare a aparenţelor, o cochetărie cu o formă goală: Perpessicius n-are plăcerea cronicii, nici pe a judecăţii de valoare, nici pe a atitudinii deschise. Ce impresie de zădărnicie ne fac tocmai cronicile care nu sînt decît cronici, *Actualităţile* şi *Siluetele!* Tocmai valoarea de documentar a *Menţiunilor t* discutabilă şi ea scade, necontenit, de la prima serie înainte. Ne facem, de exemplu, o idee stranie despre literatura de azi din *Lecticile intermitente,* căci autorii luaţi în seamă sînt, mai toţi, mediocri- Ciudat! Cea mai constantă activitate de cronicar din istoria literaturii române este neaprobantă sub raportul judecăţilor de valoare; privită în totul, ea se dovedeşte aproape fără utilitate pentru literatura la care se referă (şi a cărei istorie vie ar fi putut-o reprezenta), în schimb, ne relevă un temperament şi un stil, gusturi, slăbiciuni, pe scurt, o personalitate. Criticul a înşelat pe cronicar, putîndu-l masca şi dîndu-se mereu drept ceea ce nu era.

Mi s-a' întîmplat, de mai multe ori, sii mă arăt mirat de devotamentul pentru cronică a lui Perpessicius ,;au. nebănuind atunci deosebirea, a lui Pompiliu Constantinescu, de aparenta lor lipsă de veleităţi. Astăzi ştiu că e vorba la Perpessicius de a nu lăsa să se vadă veleităţile şi de a accepta, ironic, o poză. Criticul n-a înlăturat supliciul cronicii: păstrînd-o aparent, s-a dedat la joc interior subtil, la o mistificaţie. El rămîne, de ochii lumii, cronicar, dar un cronicar paradoxal, care afirmă fără să afirme, neagă fără sănege, dispreţuitor

în fond tocmai de finalitatea actului său. Nu se poate spune unde sfîrşeşte sinceritatea şi începe ironia, unde lauda c batjocoritoare şi sarcasmul ascunde admiraţia. Criticul e la fel de ceremonios cînd anulează ca şi atunci cînd elogiază, se pune la adăpostul citatelor şi cînd nu le poate comenta pentru că n-au nici un sens şi cînd au, pentru că sînt inefabile. Francheţea lui are dantele care o fac preţioasă, ceea ce ni se dă, cu generozitate, ne «te luat, în clipa următoare, cu şi mai multă generozitate; o frază o frec îndoielnică pe cealaltă şi înaintăm în discursul critic, înclinîndu-ne cînd pe un val, cînd pe altul, ca să descoperim la urmă că ne aflăm în punctul din care am pornit. Cuvintele sînt suficiente în ele înseşi, răsucite ca fumul îmbătător de smirnă şi tot farmecul lor se spulberă dacă analizăm vreun înţeles. Dincolo de cuvinte nu e o idee sau o tensiune; cuvintele nu exprimă, ci se identifică. Unei poezii sau unei opere îi corespunde astfel o propoziţie, în care toate sau o parte din miresmele poeziei au trecut, deşi structura a rămas la fel de hermetică.

Critica lui nu e nici curat literară, nici de tot discursivă, ezitînd între limbajul literaturii şi limbajul în care vorbim despre această literatură.

Stilul acesta este al unui voluptuos al lecturii şi toată critica lui Perpessicius constă în savoarea unui stil, care învăluie operele, substituindu-se de fapt lor, şi îngăduindu-ne, din cînd în cînd, să le întrevedem ca printr-un „ochean fermecat", după expresia criticului însuşi. Opera răsuflă numai prin porii limbajului critic; altfel zis, limbajul critic este acela care leagă fragmentele operei, căci pentru Perpessicius opera este, prin natură, fragmentară. El pune gust, fineţe, erudiţie, emoţie, în a descoperi părţile de operă care pulsează şi a le izola de ansamblul inutil. El e criticul autorilor minori şi al operelor de antologie, relevînd pe luliu Cezar Săvescu în şapte poeme sau pe Elena Farago în cîteva versuri. Criticului îi e de ajuns o poezie spre a bănui un poet, căci el crede în fragmentul cu valoare de sinteză în care întregul se găseşte sublimat ca universul în piatra lui Dionis. „ *Visez, de altminteri, de multă—vreme şi-aştept* - spune Perpessicius — *pe culegătorul din stele căzătoare (cum ar fi spus Anghel) care să ne dea o antologie, In ale cărei firide unipersonale, fiecare poet din începuturile poeziei româneşti şi pină astăzi să fie trecut cu o singură şi cea mai expresivă mărturie din opera-i: sinteza elegantă — dacă se poate spune - a întregii lui poezii".*

Cu această idee despre operă în general, criticul n-a avut niciodată (sau şi-a reprimat-o) aspiraţia de a-şi construi, el însuşi, o operă unitară, mulţumindu-se să privească năluca ei în fiecare articol, în fiecare strop. Spre deosebire de eroul - pe care-l aminteşte - al lui Dimitrie Anghel, el nu încearcă să-şi înalţe, palat din meteoriţi şi fărîme de stele căzătoare. Eroismtil de Sisif al

acestuia, îi opune un scepticism: dar este o atitudine mai buna în definitiv decît cealaltă, cîtă vreme amîndurora le sînt comune mirajul fragmentarului şi necredinţa în sufletul care trebuie sacrificat spre a se lega părţile între ele?

(Contemporanul, nr. 46, 1967)

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

„Opere 8"

Recitind ***Menţiunile critice*** din epoca ziarului „România" al lui Cezar Petrescu, strînse acum de acelaşi harnic editor în al optulea volum de ***Opere,*** două portrete ale Fui Perpessicius mi-au venit în minte. Unul l-a schiţat Vladimir Streinu într-un articol din 1965 (reluat în ***Pagini de critică literară,*** IV) intitulat ***Clasic, baroc, rococo.*** Vorbind de Vianu, Călinescu şi Perpessicius, în această ordine, autorul scrie despre cel din urmă: ., *Criticul, pe Ungă o pălărie împodobită de penaje, cu care salută larg complimentos, are la şold o sabie decorativă, potrivită cu costumul, şi al cărei mîner lucrat artistic cere o mină fină şi gesturi inofensive. In condiţia sa internă, acest critic, mai mult sugerînd decît afirmînd, aparţine secolului politeţii şi este poate ultimul european, căruia îi stau bine, mai bine decît multora din epocă, peruca, jaboul, minecuţele de dantelă şi fundele de sub genunchi, pînă unde urcă ciorapii de mătase. E un gentilom al criticii literare Iar dacă pe alocurea costumul lui 'scump nu este cu totul indemn şi politeţea, foarte rareori cedantă, lasă să i se vadă uşoare iritaţii sau cîteodată chiar minerul săbiei, faptul nu are de ce să ne mire. Ne aflăm doar în faţa unui orleanist, care, făcînd şi critică cetăţenească, a trebuit uneori nu numai să danseze intre pereţi de oglinzi versaillezi, dar să şi şteargă pe Ungă arhive prăfoase şi mai cu seamă pe lingă baricade în flăcări, care i-au afumat şi ars parte din dantelărie. Efectul dinţii ca şi de pe urmă al conduitei sale critice este însă totdeauna de complicaţie delicată în stil rococo".* Celălalt portret îl putem desprinde din paginile, recente, consacrate de Gh. Grigurcu tocmai volumului ultim din ***Opere,*** în „Viaţa românească". Notînd *„sentimentul visător, evanescent, de o amabilitate incredibilă",* care ar caracteriza critica lui Perpessicius, comentatorul adaugă: *„însă drama subiacentă a criticii lui Perpessicius abia de aici începe. Sentimentalismul său surdinizat, melancolic, e o măsură care nu se poate decît cu greu aplica unor obiecte ce-/ contrariază, după cum nu se îndură a refuza, a numi în chip propriu rebutul. Pe tărîmul său de moliciuni şi catifele, de bucurii anexate printr-o dialectică a infinitei comprehensiuni, unor prilejuri adesea^ minore, elogiul e aproape singurul mod îngăduit, ca într-un misticism al afectului ce necontenit se decantează. Criticul se mărturiseşte mereu într-o jubilaţie, se scuză parcă prin stilul său de o contorsiune orientală în faţa unei nevăzute instanţe. Căci ce e altceva*

urbanitatea sa excesivă decît forma unei expieri? Ca un adolescent perpetuu, autorul ***Menţiunilor critice*** *nutreşte un cult al entuziasmului, al devoţiunii neselective.*

10

Perpessicius

Discernămîntul său intelectual e jertfit în favoarea unei stări personale revolute, în care devălmăşia cărţilor e o lume absolută, de o dulce tiranie. E cea mai lirică exegeză din cîte cunoaşte scrisul românesc, de o beatitudine ce o poate identifica mereu cu sine, deci îndreptăţi".

între aceste două moduri de înţelegere a atitudinii lui Perpessicius se mişcă, de cîteva decenii, critica criticii lui. Este deci autorul ***Menţiunilor*** cînd un protocolar, care-şi ascunde sub un gest şi etichetă părerea crudă, cînd un admirativ, impresionist şi liric, incapabil să se aplice unor obiecte ce-l contrariază. Cu alte cuvinte: amabilitatea lui e cînd o mască, o politeţe, cînd starea esenţială a unui suflet jubilant. Nici unul din aceste moduri nu se poate susţine fără pericol pînă la capăt: dovadă că Vladimir Streinu introduce, ca pe o corecţie necesară, spiritul orleanist, iar Gh. Grigurcu admite, o pagină mai departe, că „experienţa admiraţiei" implică un registru secund: *„Gîndirea critică apare scufundată în politeţuri, menită a fi descifrată doar prin pipăit ca un alfabet Braille".* în ce mă .priveşte, înclin spre părerea lui Vladimir Streinu. Dacă un critic (şi cu atît mai mult un cronicar) este un clarificator de valori, Perpessicius înfăţişează cazul opus, al celui care, în loc să dezvăluie, învăluie. Politeţea lui nu e pur şi simplu o metodă de a eluda obiecţiile, ci una de a le ambala spre a le face suportabile. Nuanţînd la infinit, retractînd, ocolind, el spune totuşi ce are de spus. Şi ştie să fie maliţios, ironic, deşi nu pare. Comentează de exemplu severitatea lui O. Şuluţiu la adresa unui roman arghezian: „ *E aici locul (mai bine zis ar fi) pentru o dezbatere (Thibaudet spunea dialog) proprie să alimenteze o adevărată critică a criticii".* Şi urmează dezacordul, pe care condiţionalul din prima paranteză ori îndulcirea substantivului din a doua nu fac decît să-l întîrzie tactic. Altă dată, părîndu-i-se că rezervele formulate în legătură cu ***Nunta în cer*** al lui M. Eliade pot jigni pe autor şi pe iubitorii literaturii lui, revine cu „perfide" retractări: *„Numai că: a stărui asupra acestor observaţii e tot una cu a reproşa lui Mircea Eliade că şi-a construit romanul aşa şi nu altfel. Iar despre aşa ceva nici pe departe nu poale fi vorba. Unde s-ar ajunge dacă fiecare cititor şi-ar impune punctul de vedere şi dacă romancierul s-ar lăsa ispitit să-l urmeze".* Şi încă, această neluată în

seamă profesie de credinţă: „ *Datoria noastră este să cetim şi să însemnăm. Uneori şi să ne resemnăm ".*

Cred că în aceste fraze găsirn esenţialul atitudinii critice a lui Perpessicius. Politeţea lui amabilă izvorăşte dintr-o resemnare: nu din incapacitate selectivă, dintr-un gust apt să se plieze la nesfîrşit, nici prin nevoia nediferenţiată a admiraţiei. Există la Perpessicius o

strategie a admiraţiei, mai curînd decît o iubire neţărmurită faţă de literatură, sub care se ascund luciditate şi spirit critic, poate şi un secret scepticism. Autorul ***Menţiunilor*** nu e un jubilant sincer, cînd citeşte pe un Dem. Psatta sau pe im Petru Şerbănescu, ci un dezamăgit ce se complace în jocul plin de primejdii al elogiului fals. El nu e un critic amabil, ci unul ceremonios; iar ceremonia criticului seamănă cu eticheta principilor: e o formă, nu un conţinut. Şi nu e un impresionist, ci un preţios. Impresionismul lui e trucat, căci nu de contact direct, senzorial, cu operele e vorba aici, ci de o afectare şi de o aferare continuă. Obiecţia e deghizată, nu absentă. Cel dintîi lucru care ne atrage atenţia în mătăsoasele lui fraze este chiar inconsistenţa elogiului. Cînd laudă, Perpessicius e de obicei numai convenţional. în definitiv ce motive de meditaţie profundă îi puteau oferi lui Emanoil Bucuţa aceste fraze despre ***Capra neagră:*** *„ultimul roman.. , scris cu aceleaşi virtuţi de stil şi poezie, cu aceeaşi pătrundere a tainelor inimii şi cu acelaşi meşteşug al compunerii epice...".* Rareori iese Perpessicius din astfel de generalităţi menite a face plăcere celui comentat. Uneori le evită cu totul, nu însă fără reverenţa de rigoare: *„Şi iată-ne porniţi pe consensuri - scrie el după ce a enumerat punctele de dezacord - tocmai în momentul cînd trebuie să ne despărţim",* în schimb, obiecţiile sînt mai totdeauna substanţiale. Politeţea e nelipsită şi de aici, ea constînd într-o „ipocrită" minimalizare a cauzelor de nepotrivire chiar de către cel care le-a semnalat, cu aerul că se discută mărunţişuri erudite: *„Unde Şerban Cioculescu are totuşi dreptate şi e desigur partea cu adevărat preţioasă a observaţiunilor sale, raportată la mărunţişurile de pînă acum, cărora le-am acordat o excesivă atenţie şi numai de dragul palavrelor... ".* Ar trebui să fie cineva de tot naiv ca să cadă în capcana acestor repetate *mea culpa* şi civilităţi de vocabular. Adjectivele lui Perpessicius - mai numeroase decît oricare altă parte din vorbire în stilul său - nu sînt doar foarte lunecătoare, dar uneori şi voit contradictorii, completîndu-se într-un chip derutant: *„E cazul, înainte de toate, al acelui roman pur,* ***Maitreyi,*** *cu care d-l*

Mircea Eliade a cunoscut o binemeritată glorie, după ce-şi făcuse debutul cu o carte, infinit mai complexă, deci mai artificioasă, ca ***Isabel şi apele diavolului".*** Categoric în negaţie, Perpessicius nu e niciodată, dar cum să ne lăsăm înşelaţi de citarea cu prefăcut entuziasm a unei observaţii a lui Vianu despre acele *„aspecte imitate, nerealizate sau minore"* din poezia lui Macedonski, cînd se adaugă numaidecît că poetul *„n-a izbutit, cu toate eforturile lui repetate, să moduleze nici un acord autentic, în ordinea folclorică, nici în cea erotică, nici în cea socială "?*

12

Perpessicius

Oare jurnalul încă inedit ne va prilejui cunoaşterea celeilalte feţe a lui Perpessicius? Greu de presupus: efortul de a scrie protocolar, în critică, nu se poate să nu se fi răsfrînt şi în notaţiile zilnice nedestinate tipăririi, stilul public asupra celui privat. Perpessicius este, cu o formulă adaptată, un critic de lume şi un curtean al Literelor. Arta lui constă mai cu seamă în sugestie şi în nuanţă, deloc în afirmaţia netă, căci nu adevărul interesează într-o astfel de critică, ci respectarea aparenţelor. Un cod al bunelor maniere o prezidează de la un caz la altul. Făcută din gesturi de politeţe, critica lui Perpessicius a inventat un ritual şi o etichetă: menite a învălui un fond sceptic. Raţionalismul galic al autorului ***Menţiunilor,*** educat la şcoala franceză a clasicismului şi a rococoului stilistic, se deghizează în ceremonii bizantine. Perpessicius e fundamental, ca şi Şerban Cioculescu, Streinu ori Pompiliu Constantinescu, un european, un occidental, care însă, spre deosebire de aceştia, a avut gustul oriental (şi levantin) al întortocherii stilistice şi al preţiozităţii. Dacă există în scrisul lui un paradox, el constă tocmai în aceSt maxim protocol al admiraţiei sub care putem distinge gustul amar al dezamăgirii. Jubilant e Călinescu, nu el, capabil de o patimă a literaturii pe care autorul ***Menţiunilor*** n-o avea deşi o simula, ca un veritabil critic de lume care s-a deprins printr-un îndelung exerciţiu să-şi ascundă sentimentele.

(România literară, nr. 35, 1978)

13

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

TUDOR VIANU „Opere 2"

Două recente retipăriri *(Arta porzatorilor români; Opere 2)* ne oferă prilejul unei lecturi aproape integrale a criticii lui Tudor Vianu, de fa cărui moarte s-au împlinit săptămîna aceasta nouă ani. *Arta prozatorilor români* este

reluarea întocmai a ediţiei a doua din 1966, îngrijită şi prefaţată de Geo Şerban. Volumele doi şi (sub tipar) trei din *Opere* cuprind studiile critice despre scriitori români şi reproduc, cu puţine schimbări, ediţia lui Pompiliu Mareea din 1970 („Biblioteca pentru toţi")- Schimbările ţin de perfecţiunea ordinii istorice *(„Junimea"* trece înaintea articolelor despre Maiorescu, acesta, înaintea *Poesiei lui Eminescu* etc.), deşi însăşi această ordine mi se pare contestabilă într-o ediţie quasi-completă şi, în care, ceea ce ne interesează este mai ales evoluţia criticii. Editorii au preferat cronologiei fireşti a operei o cronologie a autorilor, aşa încît trebuie să începi lectura volumului cu unul din ultimele articole ale lui Tudor Vianu (despre Anton Pann, din 1954) şi s-o închei cu unul din cele dintîi (despre Vlahuţă. din 1919) sau să iei cunoştinţă de debutul critic al autorului *(Revizuire critică,* p. 671) după ce ai parcurs majoritatea contribuţiilor maturităţii. Credinţa greşită că o operă critică nu are o istorie proprie, fiind doar un mod de a ne documenta asupra istoriei literaturii, că un critic nu este un scriitor, stă la baza ediţiei lui Matei Călinescu şi Gelu Ionescu, defectuoasă şi în alte privinţe. N-am înţeles, de exemplu, de ce anumite articole sînt trecute la *Addenda.şi* altele, citate fragmentar, în *Note.* E destul să le luăm pe acelea, numeroase, despre Eminescu spre a vedea că e cu neputinţă de stabilit un criteriu obiectiv al repartizării. Explicaţia editorilor cum că *Addendele* ar fi menite *„să completeze anumite aspecte ale operei sau să satisfacă un interes documentar"* (voi. I, p. XIII) e prea generală ca să constituie un răspuns, în ce priveşte *Notele,* ele sînt bogate şi utile. Reproducerea pe larg a unor articole polemice (Gh. Bogdan Duică, I. E. Torouţiu) dă o idee mai bine despre vicisitudinile criticii literare. De unele intervenţii banale sau complezenţe o ediţie ca aceasta s-ar fi cuvenit totuşi să se disperseze, în sfirşit, cîteva mărunţişuri: n-au fost îndreptate unele erori *(Einiges Psigolophische...* a apărut în 1860, nu în 1981, cum scrie T.V. la p. 355); nu s-au făcut totdeauna precizările necesare la trimiterile autorului însuşi, care nu mai corespund actualei ediţii (p. 335); citatul despre *Figuri şi forme literare* pe la p. 699 se repetă la p. 761 etc.

Tudor Vianu

în activitatea critică a lui Tudor Vianu putem deosebi două etape, în funcţie de mijloacele folosite. La început, această critică este una de idei generale, preocupată de factorii culturali ai operei, de izvoare şi afinităţi, respingînd însă, deopotrivă cu impresionismul superficial, şi erudiţia fastidioasă.

„ *Trebuie exprimat cu toată energia adevărul* -scrie Tudor Vianu în ***Prefaţa* la *Arta prozatorilor*** (p. 5) - *că scopul esenţial al lucrării critice este conştiinţa. Criticul este şi el un om de ştiinţă, chiar dacă ştiinţa lui, aplicîndu-se asupra unor fenomene ale creaţiei şi, prin urmare, ale vieţii, este mai dificil, mai puţin sigură şi menită să rămînă mai puţin completă decit aceea care se exercită asupra datelor naturii moarte".* Dacă aceste rînduri au fost deseori semnalate, a fost aproape trecută cu vederea, cealaltă atitudine a lui Tudor Vianu, de combatere a istorismului abuziv care împiedică lucrarea critică, menţinînd-o etern în faza preliminariilor documentare. Totuşi, ***Prefaţa*** la ***Poesia lui Eminescu*** a atras autorului supărarea lui Gh. Bogdan Duică ce s-a simţit vizat de o concluzie ca următoarea: „ *între acestea trebuie să apară întrebarea dacă simplitatea nu poate aduce servicii mai bune şi dacă, întrebuinţînd numai materialul adunat pînă acum, confruntarea cu opera poetului, ajutată de gust literar şi de cunoaşterea atmosferei în care această poezie s-a dezvoltat, nu poate cumva să îndrăznească a întreprinde ceea ce în general se socoteşte a fi nu numai atît de greu, dar deocamdată cu neputinţă"* ***(Opere,*** e, 373). (Părerea că „biografia naţională" a poetului se va lipsi pînă la strîngerea întregului (?) material, pe care o ironiza Tudor Vianu în 1930, s-a menţinut însă şi am văzut-o de curînd reafirmată de unul din colaboratorii la ***Caietele Eminescu).*** Tudor Vianu alege deci o cale de mijloc, atenuînd defectele unei procedări prin calităţile celeilalte. Studiile despre „Junimea" (din ***Istoria literaturii române moderne),*** Eminescu şi Maiorescu sînt dovada cea mai potrivită. Ne izbeşte, în toate, • claritatea expunerii, aproape didactică, dar de o supleţe şi de o varietate a informaţiei care produce încîntare. Criticul gîndeşte limpede şi construieşte metodic. El porneşte totdeauna de la situarea istorică a operei, spre a completa cu observaţii despre circulaţia-temelor şi a motivelor. Ideologia scriitorului ocupă un spaţiu întins. Ceea ce Tudor Vianu spune, de exemplu, despre formaţia şi despre contribuţia originală în estetică şi filosofie a lui Maiorescu este definitiv. Rolul criticului e apoi marcat cu precizie, în scopurile pe care şi le-a propus şi în rezultatele pe care le-a obţinut. Aici însă, în pragul analizei propriu-zise, Tudor Vianu se opreşte, ca şi Maiorescu însuşi, de altfel. Dacă poate fi vorba de un maiorescianism adînc la Tudor Vianu (şi I. Biberi în monografia lui, şi,

mai de curînd, Pompiliu Mareea în prefaţa ediţiei din „Biblioteca pentru toţi" a exagerat această înrudire), el constă tocmai în stilul general şi ilustrativ

al caracterizării. Dincolo de ilustrarea formulei generale prin cîteva exemple particulare Tudor Vianu trece rareori. Iată de pildă cum sînt tratate articolele criticului junimist în principalul studiu pe care Tudor Vianu i l-a consacrat: *„Din această pricină puţinele articole de critică literară ale lui Maiorescu sint mari date ale literaturii noastre. Articolul despre Eminescu subliniază cu energie importanţa epocală a poetului şi schiţează pentru o generaţie întreagă liniile generale ale interpretării eminesciene. Articolul despre Caragiale impune definitiv pe acest scriitor. Din generaţia următoare el ştie să recunoască numaidecît metalul nobil în opera lui Octavian Goga, Mihail Sadoveanu, LA. Brătescu-Voineşti etc...".* **(Opere,** p. 346-347). Capitolul din ***Istoria literaturii*** va fi mai bogat, dar nu mai puţin abstract-teoretic.

(România literară, nr. 21, 1973)

„Arta prozatorilor români"

S-ar putea ca ***Arta prozatorilor,*** care deschide seria studiilor de stilistică, să fie nu numai rezultatul unei „nevoi de exactitate" (deci tot de ştiinţă), cum pretinde Tudor Vianu însuşi, ci şi al unei încercări de apropiere de text, de viaţa lui inefabilă, de căutare a mobilurilor individuale ale expresiei, în tot cazul, spre sfîrşitul carierei sale, Tudor Vianu s-a lăsat atras de stilistică, voind să corecteze impresia de generalitate teoretică, pe care critica sa o lăsase pînă atunci, prin aplicaţii lingvistice. Stilul e înţeles de Tudor Vianu în felul lui Karl Vossler (pe care-l şi numeşte) sau al lui Charles Bally, drept *„întrebuinţarea individuală a limbii".* Pentru Vossler, esteticianul descoperă formele culturii în formele limbii şi individualitatea scriitorului, în expresiile folosite **(Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft).** Pentru Bally, *„stilistica studiază faptele de expresie ale limba/ului, organizate din punctul de vedere al conţinutului lor afectiv",* deci ca- abateri semnificative ***(Precis de stylistique).*** Tudor Vianu distinge între o funcţie tranzitivă (de comunicare) şi una reflexivă (artistică) a limbajului, definind stilul drept *„ansamblul notaţiilor pe care el (scriitorul) le adaugă expresiilor sale tranzitive şi prin care comunicarea sa dobîndeşte un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic"* (p. 13). Artisticul echivalează deci cu deviere subiectivă de la norma comună, capabilă să exprime *„variaţiile viziunii şi sensibilităţii*

individuale" (p. 2). în fapt, Tudor Vianu nu părăseşte cu totul punctul <je vedere al Retoricii *(„artistul întrebuinţează totuşi forme generale de expresie, comparaţii şi metafore, alegorii şi epitete"* etc., p. 3—4),

completîndu-l prin observarea că descoperirea figurilor de stil, fiind indispensabilă, nu e şi suficientă; abia frecvenţa unui procedeu ori absenţa altuia, abia varietatea individuală a figurilor generale indică nota personală a scriitorului.

E interesant însă că spiritul teoretic al lui Tudor Vianu a găsit ocazia să se reafirme, poate tocmai cînd ne-am fi aşteptat mai puţin: *„Pentru cercetătorii de azi, există nu numai stilişti, dar şi stiluri - încheie criticul oarecum în sensul deosebirii lui Spitzer dintre* ***Sprachstil*** *şi* ***Stilspraclie;*** *nu numai scriitori individuali, dar şi grupări care îi conţin, curente care îl poartă"* (p. 14). încît ***Arta prozatorilor români*** va combina criteriul expansivităţii individuale cu acela al stilului de epocă, marcîndu-l în special pe cel din urmă. Prozatorii sînt grupaţi „istoriceşte", în funcţie de şcoala sau curentul de care aparţin. Individualitatea fiind subordonată speciei. Cartea devine astfel o istorie a prozei noastre în latura elementelor de limbaj şi de compoziţie. *.'.Dezvoltarea prozei literare romaneşti ne-a apărat cu un proces unitar"* (p. 6) , remarcă T. Vianu însuşi, după ce a raportat tipul său de descriere istorică la istoriile literare obişnuite. Ceea ce mi se pare cu adevărat memorabil şi util în ***Arta prozatorilor*** este tocmai înfăţişarea acestui proces organic de evoluţie a prozei, de la Heliade şi Bălcescu la Camil Petrescu, stabilirea afinităţilor şi legilor generale (oricîte lacune s-ar găsi). Portretul artei fiecărui scriitor conţine numeroase lucruri interesante, analize de detaliu, însă forţa lui Tudor Vianu stă, şi de această dată, mai puţin în identificarea originalităţii misterioase şi irepetabile a unui autor decît în ştiinţa de a compara şi clasifica. Să dau, ca singur exemplu, capitolul despre Hortensia Papadat-Bengescu. E limpede că descrierea modului în^are proza romancierei se desface, treptat, din stilul liric, vaporos al lui Delavrancea şi Macedonski, din acela alegorizant şi estet al lui Anghel sau Galaction e superioară determinării noutăţii propriu-zise a acestei proze. Amestecul de lirism şi analiză, pe care a pus mare teniei E. Lovinescu, şi pe care Tudor Vianu îl socoteşte un merit al scrierilor de început ale prozatoarei (părînd a-i regreta lipsa din romane) nu constituie o formulă satisfăcătoare. Mai profundă e observarea senzorialităţii, dar pe care Tudor Vianu o apreciază mai ales întrucît devine reflexivă! începe să fie evidentă neînţelegerea tipului de proză, foarte modernă, pe care o scrie Hortensia Papadat-Bengescu. O serie de procedee de introducere în scenă a personajelor, de compoziţie, tehnica însăşi a naraţiei şi analizei rămîn, de altfel, nerelevate.

în ansamblu, importanţa ***Artei prozatorilor*** constă în a fi prima încercare de critică stilistică sistematică la noi şi un bun îndreptar de lectură.

(România literară, nr. 21, 1973)

„Opere 7"

După ***Estetica,*** publicată în al 6-lea volum de ***Opere,*** este acum rîndul celorlalte studii ale lui Tudor Vianu din aceeaşi sferă de preocupări să fie strînse în volum. Editorului Gelu lonescu i s-a alăturat, pentru volumul 7, George Gană, autor al unei atente postfeţe. Materialul este excepţional şi, în genere, puţin cunoscut. ***Problema valorizării în poetica lui Schiller,*** cu care Tudor Vianu şi-a trecut în 1923 doctoratul la Tiibingen, tipărită în germană un an mai tîrziu, apare pentru întîia oară în traducerea românească. ***Dualismul artei,*** cartea următoare a esteticianului, este tipărită după mai bine de cincizeci de ani de la singura ediţie (1925). Din „Revista de filosofie", 1930, este reprodus studiul intitulat ***Estetica antică,*** în sfîrşit, ***Probleme filosofice ale esteticii*** reprezintă textul inedit al unui curs universitar, revizuit de autor după litografierea lui în 1944-l945. Acestea sînt lucruri rare. Celelalte studii, de mai mică sau de mai mare întindere, au cunoscut o răspîndire normală, fiind retipărite în volumele autorului. Atît postfaţatorul, cît şi N. Tertulian în articolul de la pagina alăturată a revistei noastre socotesc, pe bună dreptate, importante aceste lucrări ale lui Tudor Vianu întrucît ne permit să ne facem o idee precisă despre continuitatea scrisului său în domeniul esteticii. George Gană examinează cu precădere cursurile universitare. N. Tertulian stabileşte locul esteticianului român în cuprinsul direcţiilor principale ale disciplinei din prima parte a secolului, bazîndu-se mai ales pe ***Estetica*** din 1934. Cronica mea diferă ca scop şi ca premise: îmi propun să analizez mai puţin ideile esteticianului decît modul realizării lor literare; şi atribui o mai mare însemnătate unora din studiile publicate în volumul 7 decît ***Esteticii,*** fiindcă mi se pare că Tudor Vianu a fost eminent nu atît ca teoretician al artei, cît ca istoric al ideilor estetice.

într-adevăr, eclectismul luminat al lui Tudor Vianu îşi arată limitele tocmai în unicul lui tratat sistematic, în ***Estetica,*** operă primită cu rezerva la apariţie din această cauză. Ea a fost însă pregătită, cum ne convingem străbătînd volumul de faţă, prin numeroase studii al căror obiect îl formează de obicei nu o problemă teoretică sau alta, ci comentariile pe care ele le-au suscitat în decursul timpului, altfel spus,

evoluţia punctelor de vedere exprimate în legătură cu ele. Remarcabil istoric al esteticii, prin informaţie şi claritate, deşi nu ne-a lăsat decît fragmente dintr-o posibilă operă de acest fel, i-au lipsit lui Tudor Vianu plăcerea şi, probabil, capacitatea de a sta singur faţă-n faţă cu problematica propriu-zisă a artei. S-a refugiat mereu în domeniul auxiliar al erudiţiei istorice. Voind să ştie totul • despre sursele speculaţiei estetice, n-a mai putut să regăsească acea spontaneitate pe care o dă, nu desigur ignoranţa, dar renunţarea la imensul bagaj de cunoştinţe acumulat prin contribuţia altor gînditori. Contemplaţia şi reflecţia estetică traduc un contact imediat cu arta; timpul lor este un prezent etern. Tudor Vianu priveşte mai mult spre trecut. Forma gîndirii sale este una a medierii permanente. Obiectul i se înfăţişează prelucrat de comentarii anterioare. Eclectismul provine, cel puţin în parte, de aici. De cjte ori o soluţie (şi el le cunoaşte pe toate) i se pare superioară jcelorlalte, Tudor Vianu nu ezită să şi-o însuşească, indiferent la faptul că ea aparţine unei concepţii incompatibile cu aceea care i-a furnizat soluţia învecinată. Dacă radicalismul lui Croce rezultă dintr-un fel de fanatism al purităţii concepţiei, eclectismul lui Vianu rezultă, din contra, dintr-o toleranţă împinsă pînă la ştergerea graniţelor dintre diferitele concepţii. Istoria urmează la Croce teoriei; la Vianu îi premerge. *Estetica* lui se cristalizează după sute de pagini de cercetare istorică; şi, odată concepută şi scrisă, nu e urmată de alte studii similare, ci tot de lucrări în care investigaţia istorică o covîrşeşte pe aceea sistematică. Din confruntările succesive nu se naşte la Tudor Vianu decît nevoia altor confruntări; domeniul estetic îi apare mereu ca domeniu al unei metamorfoze continue; soluţia proprie indefinit amînată denotă o greutate de a alege şi de a se fixa. Croce este înainte de orice un estetician original, care scrie istorie spre a-şi justifica teoria; Vianu este mai ales un istoric: eclectic fiindcă nu se raportează aproape niciodată la termenul stabil şi exigent al unei singure teorii.

Exemplul tipic îl constituie studiul despre ***Dualismul artei,*** a cărui temă este formuiată limpede de la început: „ *în lucrarea de faţă se face pentru întîia oară încercarea, de a înfăţişa laolaltă silinţele cercetătorilor mai noi care au căutat sa stabilească diferenţele tipice care divizează domeniul artei".* Pe urmele kantiene! separaţii dintre artă şi frumos, dintre o estetică a conţinutului şi una a formei, Tudor Vianu va studia de la Schiller la Panofsky, trecînd prin Worringer şi Wolfflin, dualismul artei. Originală e, pînă la un punct, punerea problemei; ca şi ordonarea ilustraţiei. C^ş,,ce,,nij,(e, desigur, puţin lucai. Regăsim nu numai uriaşa erudiţie cu care Vianu se înarma de fiecare dată cînd pornea la drum, dar şi un scrupul infinit de clarificare

a raporturilor şi evoluţiei dinlăuntrul temei sale. însă nu şi vreo originalitate de fond: căci studiul propriu-zis constă din rezumarea principalelor opinii. Din mosorul kantian. Vianu desfăşoară firul dualităţilor şi divizărilor succesive ale domeniului artei. Nu rămîne, e drept, la o curată constatare a tezelor; clarificarea însăşi presupune luarea unei poziţii. Dar de obicei la el, o teză se corectează şi nu nuanţează prin alta care i-a succedat, Worringer prin Dilthexy, psihologiştii prin pozitivişti. Obiecţiile ridicate de Vianu însuşi sînt de ordin secundar şi, nu întîmplător, cele mai multe se produc, în capitolul despre Spengler, al cărui limbaj metaforic nu are totdeauna acoperire filosofică.

Autorul *Dualismului artei* rămîne un admirabil istoric al ideii de dualitate (în estetica germană) şi un la fel de admirabil profesor. De cîte ori îl recitesc, mă regăsesc în situaţia studentului care i-am fost acum douăzeci de ani, curios de cunoştinţe noi şi de clare scheme de gîndire. Meritul profesorului constă în a produce certitudini, însă înţelegerea are un prag, al dubiului, peste care trecem neapărat la o anumită vîrstă. Didacticismul lui Vianu ne opreşte de obicei înaintea acestui prag; căci el ne întăreşte în speranţele noastre a nu şti mai mult, totul chiar, dar ne interzice să ne îndoim în principiu de pătrunderea minţii. Ne instruieşte fără să ne şocheze şi, mai ales, nu vrea să ne primejduiască. Dar oare există cu adevărat creaţie, în filosofic ca şi aiurea, fără un sîmbure de iniţiativă hazardată? Vianu e un consolidator care construieşte abia după ce stadiul acumulărilor i se pare încheiat. Are o viziune „organică'" a cercetării, însă acumularea de cunoştinţe nu devine de la sine creaţie: e nevoie de introducerea, într-o ordine stabilită de fapte, a unui semn de întrebare, a unei negaţii; iar spiritul negator e mai degrabă unul imatur şi pripit decît unul care aşteaptă răbdător consumarea firească a etapelor. Nici o creaţie nu e pe deplin organică. Fără ruptură, fără salt, creşterea nu se realizează. Vianu detestă imaturitatea negaţiei şi e fundamental un sceptic, lipsit de acea candoare datorită căreia creatorul, ca şi copilul, se poate legăna în iluzia că tot ce face este original şi nou.

Acest scepticism are la origine o prudenţă de om foarte învăţat. Vianu ni se înfăţişează aproape de la început în ipostaza adultului, obsedat de o tradiţie prea bogată ca să-i mai îngăduie libertăţi absolute. Posibilităţile creatoare i se par epuizate dinainte. Totuşi a existat şi la el un moment al speranţei naive, repede depăşit: îl descoperim în studiul de debut despre poetica lui Schiller. Este-cel mai simpatic şi tineresc lucru ieşit din mîna esteticianului, *„în*

numeroasele studii dedicate scrierilor estice ale lui Schiller şi în special vestitei sale

poetici, lucrarea Despre poezia naivă şi cea sentimentală - spune - Vianu în Cuvîntul înainte al tezei sale, alegîndu-şi, cum se vede, drept punct de plecare tot comentariile anterioare - problema estetică a valorizării a atras, în mod surprinzător, cel mai puţin atenţia cercetătorilor. Şi totuşi tocmai aici rezidă importanţa principală a lucrărilor lui Schiller". A doua jumătate a frazei este neobişnuită pentru Vianu: căci echivalează cu aşezarea chestiuni pe o bază diferită de aceea de la majoritatea esteticienilor. Şi chiar dacă va consacra întîiul capitol al studiului (şi părţi din celelalte) tot unei critici a criticii, autorul va fi silit, mai departe, să se despartă de tradiţia comentariilor schilleriene şi să şi susţină propriul punct de vedere. Aparent neînsemnata abatere de la perspectiva curentă are consecinţe majore. Karl Groos, referentul tezei, le-a remarcat numaidecît. în notele bogate ale volumului. 7, referatul lui este reprodus integral (l-a publicat mai întîi Stancu Ilin în „Manuscriptum"): *„Aducînd în prim plan, în celebrul studiu al lui Schiller, nu diferenţierea tipo-psihologică, la care trimite titlul, ci problema valorizării - scrie profesorul de la Tiibingen — (Tudor Vianu) a ajuns să descopere legături între opera .poetului şi la querelle des anciens et des modernes, din timpul lui Ludovic al XJV-lea şi cu întreaga dispută pe această temă, din Franţa şi Germania".* Dar nu doar restituirea în context istoric este inedită, ci reinterpretarea subtilă noţiunilor din poetica schilleriană. Karl Groos o ştie bine: *„Printre lucrurile cele mai valoroase aduse de el (de Vianu), aş considera analiza noţiuniii de naiv... Instructivă este, de asemenea, folosirea conceptului de ficţiune al lui Valhinger în legătură cu modul în care Schiller transformă tot mai mult opoziţia dintre naiv ş(sentimental, formuiată mai întîi istoric, într-una sistematică".* Nici vorbă, este în acest prim studiu un Vianu diferit de cel ştiut nouă apoi. Capitolele 3-5 sînt, teoretic, de o mare fineţe şi originalitate. Nicăieri autorul Esteticii n-a repetat acest mod direct de tratare, care presupune o suspendare provizorie a conjuncturii interpretative şi ţinerea sub ochi a obiectului propriu-zis. Ulterior, esteticianul se distanţează de obiect, preferînd grila pe care comentatorii succesivi au pus-o între el şi Schiller. Studiul de debut ne îndreptăţeşte să privim cu „oarecare nostalgie spre destinul filosofic al autorului, întors dia promiţătorul său elan spre sinteză personală, de o exagerată circumspecţie, în Tudor Vianu, un posibil teoretician al artei s-a sacrificat pe altarul erudiţiei

istorice.

(Romanţa, literară, nr. 26, 1978)

-. j.nîn: nil

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

G. CĂLINESCU „Principiile de estetică ale lui G. Călinescu"

iată, în sfîrşit, un volum care strînge cele mai importante scrieri de estetică ale lui G. Călinescu, de la „cursul de poezie" din 1937-l938, la ***Universul poeziei,*** publicat în 1947, de la ***Simţul criticii*** **din 1927,** la ***Tehnica criticii şi a istoriei literare*** din 1938..., dar nu ştiu ce să citez şi ce să las deoparte: sînt aici ***Istoria ca ştiinţă inefabilă şi sinteză epică, Domina bona, Poezia „realelor", Clasicism, romantism, baroc, Sensul clasicismului.*** Nu mă pot opri, tocmai fiindcă e vorba de o carte extraordinară, să nu fac cîteva remarce mărunte, dar care mi-au tulburat bucuria. Citim pe copertă: **George** Călinescu. Acest **George,** cînd e ştiut că autorul semna cu iniţială, dă numelui un aspect grafic neobişnuit. Volumul e însoţit de prefaţa lui Ion Pascadi. Să-mi fie iertată întrebarea, dar de ce această lipsă de modestie? Are nevoje G. Călinescu de prefeţele noastre? Sau este mai degrabă vechea preocupare a editurilor de a ne lămuri cum stăm cu „principiile de estetică" ale autorilor clasici? A doua supoziţie pare a fi mai aproape de adevăr, fiindcă în prefaţă (vagă descriere a articolelor) furnică propoziţiile de tipul: *„e drept, iar formulările nu excelează uneori prin rigoare", „în procesul clarificării concepţiilor sale filosofice şi sociologice... "* (dar Călinescu e perfect clarificat din 1927!), *„reabilitînd din punctul de vedere ştiinţific inefabilul artei... "* etc. Ah, poncifele astea!

Ar fi să cad, la rîndu-mi, în vanitatea de a scrie în cinci pagini despre cele mai frumoase eseuri ale lui G. Călinescu, dacă aş încerca să vorbesc despre toate. Unii critici le cunosc, alţii le vor citi acum. Mai interesant ar fi să descoperim în ce constă darul speculativ al lui G. Călinescu. Talentul lui de evocator, de portretist, în proză sau în critică, fineţea analizelor sale critice, au fost adesea relevante. Dar despre „esteticianul" G. Călinescu s-a scris cu nedrepte rezerve, aceleaşi din cazul „esteticii" lui. Pe scurt, nu doar i s-a refuzat orginalitatea gîndirii estetice, dar s-a convenit cu destulă greutate că are măcar spirit speculativ, îndoiala aceasta a fost întreţinută cu grijă mai ales de profesorii de estetică, ameninţaţi în însăşi raţiunea lor de a fi, căci G. Călinescu nu ştie să fie blînd cu el: ***„Estetica,*** *declară el din capul locului, este o disciplină sau mai bine zis un program de preocupări care s-a.născut,*

inconştient sau nu, din nevoia simţită de o întinsă clasă de'intefeSiilciB de a vindeca lipsa sensibilităţii artistice prin judecăţi aşa-zise obiective, adică în fond străine de fenomenul

substanţial al emoţiei". Ca tocmai un profesor de estetică să prefaţeze acum ***Principiile*** lui G. Călinescu - iată un paradox la care s-ar cuveni să medităm! Fireşte, am în vedere categoria, nu persoana prefaţatorului.

Singura estetică posibilă fiind, prin urmare, pentru G. Călinescu, una a posteriori, nu o ştiinţă, ci o sumă de observări şi reflecţii asupra operei, o experienţă a operei generalizată, - eseurile vor deveni analize ale lecturii noastre valabile condiţionat şi fără a întruni cerinţele unui sistem. Cu mult înainte de Gaetan Picon în ***L'âcrivain et son ombre,*** a vorbit despre estetică ca despre o experienţă nemijlocită a valorii. Cititor excepţional, nu se putea ca G. Călinescu să nu fie şi un cunoscător excepţional al obişnuinţelor, al surprizelor şi al ticurilor lecturii. Talentul lui teoretic nu-i cu nimic mai prejos decît acela critic. O pagină de G. Călinescu rămîne totdeauna o pagină de G. Călinescu.

„ Prin simbol înţeleg tocmai ceea ce se raportează la destinul meu de om şi socotesc că e poetic orice lucru care vorbeşte despre mine [...] Oricum, e greşit să considerăm lucrurile în sine, trebuie mereu să le raportăm la ideea generală. Cineva îmi va spune poate că aparatul de radio este eminamente prozaic. Ca orice invenţie, tehnică, însă obiectul nu-i constant, zic eu, ideii. Trebuie să vie numai poetul să accentueze simbolul inclus. De ce dacă îngerii vestesc catastrofa finală prin trîmbiţă, n-ar vesti-o prin radio: «Atenţiune, atenţiune!! Vae, vae, incolis terrae» şi celelalte? De ce pîlnia aparatului în legătură cu eterrul n-ar primi mesagii din cerul însuşi? Este evident că dacă lisus ar fi apărut într-o vreme ca cea de azi, limuzina şi radioul ar fi fost imagini sacre. Răstignirea pe cruce era atunci o pedeapsă banală. Astăzi lisus ar fi fost împuşcat şi puşca ar fi devenit obiect sfint [...] Eu îmi iau ca motto versurile lui Eichendorff: „In fiecare lucru doarme un cîntec... ".

G. Călinescu introduce şi în limbajul estetic libertatea cuvîntuluî şi imaginaţia creatoare: cele mai abstracte noţiuni se însufleţesc şi se leagă în chip nevăzut. G. Călinescu umple de viaţă spaţiul ideilor; între două definiţii estetice ne aşteptăm Ja o lovitură de teatru. O concluzie ne taie răsuflarea ca o cortină, căzută brusc peste finalul piesei. Chiar cînd dă eseului un aer de „seminar" ***(Universul poeziei), G.*** Călinescu ştie să *fie* aşa de puţin profesor,

încît nu încape nici o umbră de pedanterie. Elevul nu e, nici el, elev, după cum profesorul nu e profesor: unul este un alter-ego al celuilalt, o fantasmă intentată din raţiuni retorice. Căci vorbind mereu cu sine, G. Călinescu nu se dedublează realmente, din îndoială sau dui, prudenţă, totul rămîne gratuit, ca un joc al inteligenţei, mai degrabă un spectacol decît un dialog.

Aceasta şi este nota „esteticii" lui G. Călinescu: spectacolul. Ideile capătă la el o prezenţă aproape fizică, sînt personajele unei comedii, se costumează, se deghizează, se mişcă într-un decor studiat minuţios. Piesele de teatru ale lui G. Călinescu nu sînt deosebite structural de eseuri: materia fiind alta, spiritul intern e acelaşi.

în *Poezia „realelor",* *G.* Călinescu împarte pe scriitorii români în două categorii: didactici şi gnostici. Dacă ar fi să-l încadrăm pe el însuşi într-o categorie ar fi în cea de a doua, a gnosticilor, a „realiştilor", alături de Caragiale, de exemplu. Nu pur şi simplu din cauza „teatrului", înrudirea e mai profundă, în ***Domina bona,*** *G.* Călinescu încearcă să descrie literatura română prin spiritul lui Caragiale. De ce tocmai Caragiale, ne putem întreba. Pornind de la cîteva tipuri ale lui Caragiale, G. Călinescu ajunge la concluzii paradoxale. Poate că nu răsturnarea tuturor judecăţilor noastre este lucrul cel mai uimitor în ***Domina bona,*** dar o mare similitudine dintre mecanismele descrise de G. Călinescu la Caragiale şi la eroii lui şi propriul chip de a gîndi. G. Călinescu „reabilitează" pe Zoe, pe Pristanda şi pe ceilalţi care, ca şi Caragiale însuşi, sînt „inteligenţi", adică mobili, minţi dialectice, sărind cu uşurinţă peste contradicţii, deloc dogmatici. Fireşte, ei sînt caricaturali şi asta ne împiedică să-i judecăm just. Leonida, de exemplu, se caracterizează prin această eliminare sistematică a contradicţiilor, acolo unde le întîlneşte: „ *Astfel a declarat că nu-i revuluţie, pentru că nu e voie de la poliţie să se tragă cu pistoale. Cu toate astea s-a tras cu pistoale. Conu Leonida găseşte un distinguo. Nimeni n-are voie să dea cu pistolul afară de poliţia însăşi, şi, în cazul acesta a fost poliţia în persoană".* Caragialismul lui G. Călinescu constă în absenţa oricărei rigidităţi dogmatice, în această emoţie (pe care o are şi Leonida) de a întoarce noţiunile pe partea cealaltă, de a găsi senzaţionalul în locurile comune. Pentru noi, nimic nu e mai fix, mai înrădăcinat, mai aproape de prejudecată şi schemă decît eroii lui Caragiale. Ei bine, un Titirică profund şi mistic, un Ipingescu cartezian, un Trahanache avînd despre femeie filozofia lui Dante, un Caţavencu comparabil cu Hasdeu - sînt observări paradoxale şi care, de n-ar fi dovedite de geniul lui

Călinescu, ar rămîne un fel de *„revuluţie făcută de poliţie în persoană".* Raţionamentul nu diferă: şi pentru unul şi pentru altul, totul atîmă de interpretare. Ceea ce spune Leonida despre statul democratic e plauzibil dacă îi admitem premisa. Acest caragialism al lui G. Călinescu, acest geniu al paradoxului, adică plăcere de a dovedi profunzimea lucrurilor comune, nu trebuie totuşi absolutizate fiindcă există şi un „dogmatism" foarte puternic la Călinescu, (de exemplu, în tot ce are atingere cu romanul sau cu specificul naţional).

G. Călinescu

Interesant este să vedem şi ce se întîmplă cînd G. Călinescu scrie despre un, de data aceasta, integral dogmatic, ca Titu Maiorescu. Numeroase pagini din *Poezia „realelor"* sau *Domina bona* îi sînt consacrate. Dacă eroilor lui Caragiale, aşa de des învinuiţi de lipsa fondului, de caricatură goală, de mecanism pur Călinescu le găseşte tocmai un fond puternic (aceasta este şi demonstraţia lui), lui Maiorescu i se tăgăduieşte acest fond. *„Fondul era, înaintea lui Maiorescu, un fond fără formă gramaticală, în timp ce el pretindea că e o formă fără fond. Cînd citeşti discursurile, remarcabile, ale lui Maiorescu, constaţi cu surprindere carenţa fondului".* Cu .alte cuvinte, paşoptiştii sînt haotici, dar au fond, adică tensiune, viaţă spirituală, Maiorescu e formalist întrucît se ocupă exclusiv de expresie. Aici sînt două întîmpinări posibile. Prima este aceea că prin *expresie* Maiorescu nu înţelege *formă,* ordine de suprafaţă, ci structură adîncă. El este un „structuralist" identificînd, înaintea lui Claude Levi-Strauss, expresia, cu acea savoare inefabilă prin care structura se deosebeşte atît de elementele ce o compun cît şi de suma lor. Aşadar, paşoptiştii, n-au fond, pentru Maiorescu, întrucît n-au expresie; el împrumută de la alţii formele superficiale, în acest caz formele lor vor fi, fireşte, goale, în al doilea rînd, Maiorescu face o curioasă (dar explicabilă) extindere: lui, „inteligenţa" paşoptiştilor şi a eroilor lui Caragiale i se pare nu doar semn de mobilitate morală. G. Călinescu găseşte filosofia lui Caţavencu în uşurinţa cu care „se repliază" moral. Pentru Maiorescu acest punct de vedere este inadmisibil şi „caragialismul" generaţiei'de la '48 i se înfăţişează ca o lipsă de fermitate şi de consecvenţă. Acesta este „fondul" pe care Maiorescu îl caută la el şi nu-l găseşte: gravitatea, simţul tragicului istoric, linearitatea morală dusă pînă la rigiditate. E curios că nu şi-a dat seama cît de aproape era Bălcescu de idealul lui. Pentru „inteligenţa" lui Călinescu (perspectivă întoarsă) Maiorescu e linear, adică inuman, mai bun etic, dar sărăcit ca

experienţe morale! Doctorul Hergot din *Bietul loanide* care înseamnă în jurnalul său cînd află că a murit Gonzaly Ionescu: *„Cerul extrem de senin. Priviţi steaua polară"* este un astfel de tip impersonal, abstras, şi ne face să ne gîndim la Maiorescu cel ce notează în ziua înnebunirii lui Eminescu: *„Foarte cald!"* Maiorescu urăşte bufoneria, tocmai fiindcă confundă labilitatea intelectuală a lui Leonida cu labilitatea morală a lui Caţavencu. Pentru el, fond înseamnă, în ultimă instanţă, constanţă şi seriozitate, refuzul tranzacţiilor, indiferent de sensul lor.

(România literară, nr. 47, 1968)

25

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

„Istoria literaturii române"

„ Dl. G. Călinescu trebuie să plece din învăţămînt şi aceasta pentru că: a) este periculos educaţiei tineretului, prin lipsa de obiectivitate cu care tratează literatura română, denaturînd relaţiile şi valorile, cu scop de-a dărîma gloria trecutului şi a făuri temple pentru trecătoarele şi neînsemnatele talente de duzină, pe care d-sa le evidenţiază; b) este lipsit de sentimentul onoarei patriotice şi româneşti...; c) este slujitorul fanatic al unei concepţii inactuale ori periculoase, după care naţionalismul este desconsiderat...; d) este un spirit critic negativist şi periculos pentru neamul acesta... De aceea, laşul Moldovei lui Ştefan cel Mare şi al lui Eminescu nu-l mai poate suferi. Să plece!".

Aceste fraze agramate şi agresive poartă semnătura unui oarecare M. Gr. Constantinescu într-o broşură menită a semnala intelectualilor, moldoveni primejdiile legate de publicarea la Fundaţie a ***Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent*** de **G.** Călinescu. Le-am extras dintr-o carte utilă şi destul de bine alcătuită a lui Petre D. Anghel (p. 66-67) care reface ***Dosarul critic*** la ***Istoriei*** (Editura *Eminescu).* Voi spune cîteva cuvinte mai la vale despre dosarul cu pricina. Deocamdată aş insista pe primirea de care ***Istoria*** a avut parte la tipărirea ediţiei princeps. Ea este de două feluri, după cum vine de la atacatori fără nici un scrupul ori de la apărători prea plini de scrupule.

M. Gr. Constantinescu se rînduieşte, desigur, printre cei dinţii. El este, judecind- după argumente, un „naţionalist". Majoritatea denigratorilor ediţiei princeps face parte din această tabără, pe cit de zgomotoasă, pe atît de ineptă. Predecesorii de acum o jumătate de veac ai lui Vădim Tudor îşi reunesc glasurile într-un veritabil cor al urii. „Sacrilegiu", „impietate", „complot împotriva frumosului românesc", „scandal public", „batjocorirea patrimoniului spiritual românesc", „act de lesnaţiune" - iată doar cîteva din aprecierile acestor

oameni, ale căror nume nu ne mai spun astăzi nimic, dar a căror mentalitate aculturală şi al căror vocabular îşi păstrează, din nefericire, actualitatea.

Explicabilă, deşi în fond meschină, este receptarea cărţii lui G. Călinescu de către criticii serioşi ai momentului. Cu două sau trei excepţii (tinerii de la revista „Albatros" ori aceia, ca Adrian Marino şi Al. Piru, sprijiniţi de Călinescu la debutul lor), criticii nu fac, dacă e să spunem lucrurilor pe nume, decît să caute noduri în papură ***Istoriei.*** Evident iritat de capitolul care i-a fost consacrat, şi care nouă astăzi ni se pare şi exact, şi frumos, sexagenarul E. Lovinescu, decanul de vîrstă

G. Călinescu

al breslei, intră nesilit de nimeni într-o demonstraţie sofistică din care rezultă că G. Călinescu are toate „ *marile însuşiri de expresie artistică, de receptivitate estetică, de amplexiune a inteligenţei, de putere de muncă, de adunător de uriaşe materiale şi de arttmator al lor prin simplul prestigiu al talentului",* dar că, în acelaşi timp, el *„nu era indicat pentru a scrie o Istorie a literaturii"* (loc. cit., p. 187). O enormă cronică a lui Ş. Cioculescu recunoaşte meritele literare (portrete, evocări, descrieri) ale cărţii, ba chiar şi îndreptăţirea criteriului estetic, adică valoric, întrebuinţat într-o istorie, dar îi neagă eficacitatea de „calitate ştiinţifică'' (p. 215). Pentru cine ştie stilul insidios cioculescian, aceasta înseamnă a lua înapoi cu ambele mîini ceea ce ai dat cu una. Curios este că Ş. Cioculescu respinge tocmai lectura inversă care face originalitatea lui Călinescu şi încă în numele unor pretinse anacronisme. Uzînd de o erudiţie întrucîtva şcolărească, Ş. Cioculescu indică datele de apariţie ale unor opere invocate de autor ca să probeze, de exemplu, că D. Cantemir nu putea apela în *Istoria ieroglifică* la un procedeu satiric voltairian de vreme ce testele satirice ale scriitorului francez sînt ulterioare celui ale scriitorului român. Este limpede că se confundă afinitatea cu influenţa şi că Ş. Cioculescu rămîne la ideea pozitivistă de istorie literară.

Dosarul critic al lui Petre D. Anghel recurge în linii mari la metoda cărţilor din fosta colecţie de la Editura *Eminescu* intituiată *Interpretat de...* Prefaţa este în genere corectă (dar cu unele simplificări, cum ar fi aşezarea lui Al. George şi M. Niţescu în linia detractorilor proletcultişti ca Ion Vitnec), fără idei generale şi cam descriptivă, părînd, în plus, redactată înainte de revoluţie, dacă e să ne luăm după unele aprecieri „prudente", ca şi antologia de texte critice, oprită cam acum zece ani. Interesante mi s-au părut tabelul cronologic *(Istoria Istoriei)* şi ideea de a folosi excerpte din corespondenţa Călinescu-Rosetti

referitoare la ediţia din 1941. N-am înţeles exact sensul separării articolelor în două capitole, intitulate *Pro şi contra* şi, respectiv, *Cronici, articole, studii,* nici încălcarea cronologiei. Capitolul *Bătălia...* este incomplet şi trage spre partea celor care, ca Al. Piru, au pledat cauza textului completat de autor după 1988, arată clar că *Istoria* intră irevocabil cu acel prilej în zodia elogiilor imperturbabile. Tristă soartă: meschinelor comentarii de la început le iau locul acum comentarii apologetice încă şi mai plicticoase (un record greu de egalat: articolul lui D. Micu intitulat *Palatul fermecat).*

Nu pot încheia fără a semnala un text pe care nu-l cunoşteam. L-a publicat N. Vasilescu-Capsali în „Tribuna" din 1977, de unde l-a

27

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

reluat Petre D. Anghel. E vorba de propunerea pe care Ş. Cioculescu, T. Vianu şi VI. Streinu o fac, pe la începutul lui 1942, şi, se pare, la cererea expresă a ministrului I. Petrovici, unul din nemulţumiţii de cartea lui CălineScu, de editare a unei istorii a literaturii române. Una **adevărată,** se înţelege, adică ştiinţifică, în text, regăsim multe din obiecţiile pe care îndeosebi Ş. Cioculescu le adusese ***Istoriei*** călinesciene *(„un loc prea întins subiectivismului în stabilirea valorilor", „numeroase erori de fapte şi de date"* ş.a.m.d.). Cum se poate constata, trei dintre cei mai de seamă critici ai momentului împing invidia profesională pînă la a se preta jocului autorităţii culturale a vremii şi a lovi, fie şi indirect, o carte neplăcută acestora. Cei trei crai au reuşit să dea, doi ani mai tîrziu, o succintă ***Istorie a literaturii române moderne*** (secolul XIX), perfect onorabilă, dar neputînd-o concura pe a lui Călinescu.

(România literară, nr. 13, 1993)

28

Clasicism, baroc, romantism

***G.* CÂLINESCU, MATEI CĂLINESCU, ADRIAN MARINO, TUDOR VIANU**

„Clasicism, baroc, romantism"

Cunoscuta prefaţă cu acest titlu a lui G. Călinescu la *Impresii asupra literaturii spaniole* deschide o culegere recentă de studii consacrate clasicismului, romantismului şi barocului de către Tudor Vianu, Adrian Marino şi Matei Călinescu. Utilitatea ei indiscutabilă nu ne scuteşte de a căuta criteriile după care a fost alcătuită. Din capul locului ne întrebăm cine este autorul

selecţiei şi al rezumatelor analitice, fiindcă, totdeauna în asemenea cazuri, este evident un punct de vedere, mai ales erori. Anonimatul arată o ciudată (şi destul de răspîndită) idee despre antologia critică. Principala eroare a culegerii este înşiruirea alfabetică a autorilor incluşi, deşi ordinea cronologică ar fi fost cea firească. Studiile reflectă momente succesive din istoria temei. Evoluţia unghiului de vedere şi a tehnicii de analiză rămîne greu de determinat fără respectarea cronologiei. Matei Călinescu îl citează pe Adrian Marino, căruia însă îi premerge în culegere, şi amîndoi pornesc de la Tudor Vianu, care le succede. Selecţia nu e, nici ea, infailibilă. Din Tudor Vianu a fost preferat *începuturile iraţionalismului modern,* numai tangenţial în raport cu problema cărţii, unui studiu precum *Manierism şi asianism,* cu siguranţă mai potrivit. Numărul autorilor este şi prea restrîns ca să ne facem cu adevărat o părere despre contribuţia românească în materie. Ar fi fost un lucru interesant să vedem cum se punea, de exemplu, chestiunea barocului înainte de război şi cum se pune astăzi, cum s-a modificat conceptul de clasic sau acela de romantic, dacă a existat un clasicism sau un baroc românesc; după cum, ar fi fost instructiv să putem compara modul de interpretare tradiţional cu acela modern.

Studiile, în sine, sînt, fireşte, excelente. Ele sînt de trei tipuri. *Clasicism, romantism, baroc* al lui G. Călinescu seamănă cu *Lo barroco* al lui Eugenio d'Ors, nu numai prin cîteva idei, dar, mai ales, prin factura literară. Amîndouă formulează teoretic o experienţă artistică nemijlocită; este vădit că şi Eugenio d'Ors şi G. Călinescu pornesc de la un gust şi de la o observare personală a operelor. Ei au plăcerea de a trăi printre tablouri înainte de a o avea pe aceea de a le comenta. Meditaţia începe de la ochiul care vede detaliul revelator, de la impresia pe care o lasă în suflet, o pînză sau o figură sculptată, însă acumularea de impresii scoate, curînd, la iveală ideea; culorii afective i se substituie o culoare ideologică şi ceea ce păruse gust empiric şi

provizoriu se dovedeşte a fi o solidă cultură. Rapiditatea generalizării e la fel de mare ca şi aceea a privirii. G. Călinescu are spirit sintetic şi expresie lapidară, aforistică. Metoda inductivă e, poate, înşelătoare, o simplă tehnică de a capta şi reţine pe cititor, un *suspense,* într-atît se impune, în cele din urmă, o schemă de gîndire care constrînge noţiunile să i se supună. Şi Eugenio d'Ors şi G. Călinescu sînt, în fond, nişte dogmatici paradoxali, tinzînd, prin impresii, să ilustreze un principiu ordonator. Studiile lor se află la limita dintre ştiinţă şi artă;

d'Ors îl socoteşte pe al său o autobiografie, un roman sau un basm. Ştiinţa ţine de capacitatea de a formula adevăruri generale; arta, de revelarea lumii de opere sub un unghi concret, de viziunea epică.

Cu totul diferit este studiul, foarte profund şi temeinic, al lui Tudor Vianu despre ***Romantism ca formă de spirit.*** Aici s-a şters aproape orice urmă a contactului direct cu operele; lipseşte, dacă nu lirismul superior a! ideii, în orice caz viziunea epică de la G. Călinescu. Ochiul s-a deprins de|a a vedea în serii abstracte şi mintea clasică înainte ca reacţia gustului să se fi produs. Emoţia e curat intelectuală: stabilire de distincţii şi nuanţe. La G. Călinescu, ne frapau puterea asociativă şi fineţea intuiţiei; la Tudor Vianu este o fineţe mai ales în comentariul ideologic. Amîndoi înfăţişează o opoziţie între clasic şi romantic, dar în vreme ce pentru G. Călinescu opoziţia este între două ,,personaje", pentru Tudor Vianu ea rămînea abstractă.

Ceea ce se remarcă îndată la Adrian Marino (cel mai stăruitor dintre esteticienii mai noi ai curentelor literare) este accentul pus pe soluţia sincronică. Referinţa istorică nu lipseşte niciodată, însă, pe deoparte, c mai sumară decît la Tudor Vianu, iar pe de altă parte, e repede conduşii către o încercare de sistem. Influenţa structuralismului e hotărîtoare. Seria istorică devine serie sistematică. Calităţile şi defectele studiilor lui Adrian Marino despre clasic, romantic, baroc, modern etc., provin, în egală măsură, din tendinţa de a proceda exhaustiv şi complet. Numărul „notelor" fiecărei noţiuni creşte aîîl de mult (pe cînd Paul Van Tieghem distingea opt sensuri ale clasicului, Harry Levin, cinci, iar Tatarkiewicz, patru, Adrian Marino le ridică la zece), încît definiţia propriu-zisă se amînă la nesfirşit. O definiţie este o limitare şi a defini înseamnă a renunţa. Excesul analitic face cu neputinţă sinte/ă. G. Călinescu avea ideea în cap de la început, încît înmulţirea relaţiilor nu periclita aici o clipă sistemul, în descrierea structurală a lui Adrian Marino lipseşte adesea tocmai structura.

Şi Matei Călinescu beneficiază de structuralism. Clasicul e, de exemplu, descris în funcţie de trei criterii; valoric, istoric şi clasificatpriu. într-un prim stadiu, fascicolul de semnificaţii se

deschide foarte mult; apoi el este trecut printr-o nouă prismă şi adus la unitate. E vorba de acelaşi structuralism ingenuu al lui Tudor Vianu, care, clarificînd, tinde spre o definiţie lapidară, fără a transforma momentul analitic în scop în sine. In al doilea rînd, noţiunile îşi păstrează relativitatea, fluctuaţia,

inevitabilă. Ceea ce face simpatice aceste discuţii (de atîtea ori sterile) de termeni este micul accent personal pus pe un cuvînt sau interpretarea mai liberă a unui sens. Un „dicţionar de idei literare" trebuie să fie, fără-ndoială, cît mai exact şi mai riguros, dar ca să-l putem consulta, se cade să fie scris cu imaginaţie.

(România literară, nr. 19, 1972)

31

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

VLADIMIR STREINU „Pagini de critică literară"

în ***Istoria literaturii,*** G. Călinescu, neacordînd criticii lui Vladimir Streinu decît o rugară atenţie, notează, după examinarea poeziei aceluiaşi: „în aplicări, eseistul avea de reexaminat unele opinii prea cordiale ori prea reticente, precum va trebui să-şi corecteze stilul oficios". Aceasta, cu toate că Vladimir Streinu este autorul unui număr însemnat de foiletoane, parte adunate în ***Pagini de critică literară*** (volumul întîi reia, cu un adaos de opt titluri, pe acela din 1938, volumul al doilea cuprinde cronici risipite prin reviste, după 1938) şi al unor studii despre ***Clasicii noştri,*** cunoscute, în marea lor majoritate, lui G. Călinescu cînd îşi redacta ***Istoria.*** Mai mult decît atît: eseistul a schiţat chiar cîteva răspunsuri personale la ***Problema criticii*** *literare,* arătînd, şi cu alte prilejuri o conştiinţă foarte precisă a profesiunii sale.

Totuşi, măcar într-o privinţă, G. Călinescu are dreptate. Dintre criticii generaţiei lui, Vladimir Streinu îi pare cel mai indiferent faţă de alegerea operelor pe care le recenzează. Nescriind (precum Pompiliu Constantinescu ori Perpessicius) despre toate apariţiile, el nici nu lasă sd se vadă motivarea preferinţelor, care nu e totdeauna valoarea. Ne referim doar la articolele publicate în ***Pagini*** şi probabil că impresia aceasta ar fi oarecum schimbată dacă am avea răgazul să le căutăm şi pe acelea abandonate în reviste. Fapt e că Vladimir Streinu scrie despre ***Robul*** lui Dem Theodorescu, nu şi despre ***Rusoaica*** lui Gib Mihăescu, despre ***însemnările unui belfer*** ale lui Ioachim Botez, nu şi despre romanele lui Camil Petrescu, Rebreanu, M. Sadoveanu (cu excepţii nesemnificative), în poezie, către care se îndreaptă înclinaţiile criticului, nu e omis, dintre autorii de seamă, decît Barbu. Dar în critică, prezenţa unor cărţi face iarăşi inexplicabilă absenţa altora, aşa că, pînă la urmă, tabloul este incomplet şi arbitrar. Nu se poate găsi o scuză în eventuala lipsă de vocaţie pentru cronică; Vladimir Streinu a scris mai ales cronică, iar capriciile nici nu ne dezvăluie o pasiune statornică pentru o anume familie artistică sau pentru un anume tip de scriitor, care să'explice alegerea. Pe urmă chiar metoda de

recenzare diferă de la o carte la alta, fiind vorba cînd de simple articole **â propos de,** cînd de veritabile studii, cînd de excursii erudite, cînd de o notă **â voi d'oiseau:** ceea ce nu i se poate, desigur, reproşa autorului, dar ceea ce justifică pînă la un punct părerea mai generală că Vladimir Streinu e mai cu seamă un eseist, destul de

dispreţuitor faţă de dogmele profesiei, „jucînd", poate cu o secretă voluptate, în amator. Stilul este acela al criticii preţioase; nu pun nimic peiorativ în afirmaţie, căci există în critică un stil preţios, aşa cum există unul sec, ambele la fel de îndreptăţite. Să luăm la întîmplare o pagină: „ *înţeleg că un cunoscător al literatura, de transă şi fantoşe, nervaliene ar putea ridica o întimpinare poate întemeiată. Gerard de Nerval, victimă a onirismului, însemna in capela aceea romantică de provincie a Dijonului, unde trăia, un cordon de legătură al întregii literaturi franceze cu poezia şi mentalitatea germană S-ar putea ca atît Nerval, cit şi Blaga, să fi avut o aceeaşi reminiscenţă dintr-o literatură, pe care îndeobşte se ştie că amîndoi au cunascut-o. In acest caz, acei cărora poezia germană le-a revenit familiară sînl în drept să înnumere firele acestea de nisip. Voi risca totuşi un gînd de zădărnicie pentru cazna lor ".*

Dacă nu este un „grefier" al criticii că Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu nu este nici numai un degustător de cărţi ca Perpessicius. Cum am mai spus, el a căutat să definească un concept de critică şi, fără a reuşi să ajungă la unul original, a fost acela care, în generaţia lui, a cultivat mai atent reflecţia asupra criticii. N-au făcut-o nici Pompiliu Constantinescu, nici Ş. Cioculescu; G. Călinescu are o situaţie excepţională. Cu toate acestea, există un număr de păreri despre critică şi literatură pe care le împărtăşesc toţi: mai mult, un număr de convingeri artistice. Toţi sînt, din naştere, maiorescieni. De aici decurge „militantismul estetic", încercarea, cum spune Vladimir Streinu, *„de a stăvili surparea, peste valorile artistice, a unor terenuri limitrofe, de a zădărnici instaurarea anarhiei în spirite şi de a veghea asupra celei ordini supreme pe care Arta o instituie în lume".* Admirabile cuvinte! Reprezintă ele un crez estetizant? Nu: *„Militantism estetic nu însemnează estetism... Estetismul este un mandarinat care desconsideră nevoia luptei de idei, adică însuşi fondul acestor volume de critică".* Apărarea purităţii artei se leagă de aceea a purităţii criticii. Vladimir Streinu vine către critică, asemenea colegilor lui de generaţie din învăţămîntul secundar (cum a remarcat tot G. Călinescu); le-a fost dat acestor foşti profesori să reacţioneze, desigur şi sub

înrîurirea lui E. Lovinescu, în primul rînd contra denaturărilor didactice ale criticii. Fără să fie un polemist, ci mai degrabă un ironist, Vladimir Streinu este totuşi autorul unor energice articole care denunţă prostia criticii de tip şcolar ***(Confuzie 1933, O istorie*** *şcolară* ***a literaturii române).*** Aceasta este una din marotele lui.

Momentul cel mai important, pînă astăzi, al criticii româneşti moderne se află, în felul acesta, întemeiat pe trei-patru principii sigure,

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

între care autonomia esteticului deţine rol de vioară întîi. Critică estetică înainte de orice. Nu e mai puţin adevărat că urmele vechilor deprinderi didactice nu dispar niciodată cu totul şi aceste deprinderi continuă să ţină înlănţuite, dacă nu gustul, în orice caz metodele propriu-zise de analiză. Violenta reacţie la critica şcolară izvora şi dintr-un secret complex. E semnificativ şi surprinzător - nu o dată - că le-a lipsit unor critici de talentul celor în discuţie ambiţia de a trece de hotarele criticii explicatoare a operelor. De aceea, poate şi ramîn mai interesanţi în recenzie decît în cărţi, pentru că în acestea din urmă canoanele didactice ies dintr-o dată la iveală, cum se întîmplă în studiul lui PcSmpiliu Constantinescu despre Arghezi. Lucrul se vede şi mai lămurit dacă luăm în considerare atitudinea lor faţă de operele trecutului. Obligaţiile foiletonului i-au ţinut departe de istoria literară pe care au lăsat-o, mai ales pe cea veche, în seama specialiştilor, rupînd-o astfel pentru multă vreme de preocupările intelectualului modern. Retrospecţia lor s-a oprit de obicei la marii clasici, pe care i-au citit, ce-i drept, cu totul altfel decît o făcuseră înaintaşii (Lovinescu) şi decît o făceau istoricii literari de meserie. Lecturile lor din Creangă, din Eminescu sau din Caragiale creează primul curent susţinut de redescoperire a valorilor clasice dintr-Jin unghi modern. Dar nici unul n-a lărgit la întreaga literatură a trecutului analiza. Dacă Ş. Cioculescu scrie un capitol dintr-o ***Istorie a literaturii române moderne,*** despre epoca 1830-l865, biografia lui Caragiale o menţine în notă strict documentară, declarînd circumspect că autorul ***Scrisorii pierdute*** *,, îşi va găsi, fireşte, scriitorul de mare talent, care să-i învie chipul".* Perpessicius se consacră ediţiei Eminescu. Vladimir Streinu istoriei versului liber românesc... Cărţi utile, nici vorbă, dar care nu cer talent, ci numai pricepere.

O despărţire decisivă de metodele istoriei literare de tip universitar nu se produce niciodată (doar Călinescu o va pune în practică); mai ciudat este că nici analiza critică a operelor prezentului nu s-a eliberat cu totul de metodele didactice! Teme, motive, tipuri, artă literară... Iată cum analizează Vladimir

Streinu pe Arghezi; articolele consacrate marelui poet nu alcătuiesc un eseu unitar, ci se continuă oarecum în serie paralelă cu a volumelor lui Arghezi. Primul, de exemplu, se opreşte la ***Cuvinte potrivite,*** altele la ***Cărticică de seară, Hore, Florile de mucigai*** sînt ignorate, deşi, dacă e de căutat originalitate la Arghezi, aici ea putea fi găsită cel mai lesne. Metoda e peste tot aceeaşi. Se pleacă de la „critica criticii" (aproape o ceremonie, am zice, obligatorie la nişte critici care au întreţinut permanent în relaţiile dintre ei cea mai deplină politeţe şi cordialitate), trecîndu-se la preciziuni în

legătură cu natura liricii argheziene, într-o polemică ce se va reînnoi cu punctul de vedere „psihologic" în analiza poeziei, se exprimă şi o poziţie pe care criticul va întemeia mai tîrziu propria sa *analiză.* Ni se atrage atenţia asupra a două categorii de poeţi: unii care inovează limbajul, alţii care inovează substanţa. Eseul moral, psihologic, n-ar avea raţiune decît în cazul celor din urmă, primilor studiindu-li-se *„în mod normal numai meşteşugul şi aplicaţia".* Ideea va reveni şi în studiul despre Bacovia, unde se afirmă încă mai clar că singura îndreptăţire a studiului psihologic al poeziei ar fi apariţia pentru întîia oară la un poet a-unor anume zone morale sau sufleteşti; în astfel de cazuri (Baudelaire, Bacovia), psihologia diferenţială s-ar arăta nimerită, în ce priveşte pe Arghezi, discutabilă nu e contestarea „dramei morale" (poetul e înţeles ca geniu verbal), ci motivarea acestei contestări. Ca şi la Barbu (socoteşte VI. Streinu), conţinutul de intuiţii spirituale nefiind nou, valoarea poetului trebuie pusă pe seama exclusiv a tehnicii. Mi se pare că recădem în dualitatea conţinut-formă. Ceea ce numim conţinut al poeziei nu trebuie să fie din nou, ci numai valabil în plan hric. Dar cum vom determina gradul de noutate? Oricînd se poate dovedi că poeţii cei mai violent originali împrumută şi ei. In prefaţa la traducerea lui *Hamlet,* Vladimir Streinu însuşi observă cum Shakespeare a fost în întregime transformat de specialişti într-un mozaic de lucruri luate de pretutindeni. Ceea ce-l face pe Shakespeare să rămînă Shakespeare, iar pe Arghezi - Arghezi este tocmai, să zicem în lipsă de altceva, tonalitatea unică, inefabilă, a unei • opere, ale cărei materiale pot fi foarte bine străine. Eseul moral curat poate urmări noutatea relativă a lumii morale; critica estetică, nu, şi e de mirare cum de n-a simţit Vladimir Streinu în ce contradicţie se pune cu sine însuşi.

Paginile de critică literară sînt opera unui intelectual fin. cu gust şi personalitate, foarte activ şi astăzi, cînd ar putea adăuga la cele două volume

de articole vechi un al treilea de articole din ultimii am. Totuşi, ca să fim sinceri pînă la capăt, am prefera acestui al treilea volum, care ar cuprinde cam multe lucruri de conjunctură, retipărirea eseurilor din *Clasicii noştri.*

(Contemporanul, nr. 22. 1968)

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

ŞERBAN CIOCULESCU „Itinerar critic"

Noua carte a lui Şerban Cioculescu se aseamănă foarte bine cu, dintre cele ce i-au premers, ***Varietăţi critice*** din 1966, strîngînd cîteva zeci de articole apărute mai întîi (cu puţine excepţii) în ***Breviarul*** săptămînal pe care domnia-sa îl susţine în revista noastră. Nu e vorba deci de studii ample sau de recenzii propriu-zise (ca în *Aspecte* ***literare contemporane,*** rod editorial al unei activităţi de acest fel, însă, ce-i drept, mai vechi), nici de portrete de scriitori, cu accent pe latură morală (ca în ***Medalioane franceze),*** ci de o publicistică, în sensul mai direct al cuvîntului, neîngrădită tematic, diversă şi spirituală. Dacă, prin contribuţia substanţială la istoria literaturii din ultima jumătate de secol, ***Aspectele...*** rămîn o carte fundamentală, greu de ocolit, „varietăţile critice" din culegeri ca acelea pe care le-am pomenit au un merit deloc neînsemnat (din contra, aş zice) în precizarea tipului de critică pe care Şerban Cioculescu o practică, mai ales de la o vreme. Formula, oarecum fixă, de 4-5 pagini, expresie a unui ritm săptâmînal de scriere, a ***Breviarului,*** a jucat şi aşa un rol, dovadă caracterul mai eterogen al ***Varietăţilor*** în raport cu ***Itinerarul*** de azi. Aşezarea articolelor în ordinea istorică a'subiectelor mi se pare, de aceea, inutil sistematică, fiindcă o parte din farmecul acestei publicistici vine din neprevăzutul şi pitorescul temelor, din alunecarea de la una la alta. Trebuia păstrată succesiunea din revistă, ca mai naturală şi mai definitorie pentru extraordinara vioiciune intelectuală a criticii lui Şerban Cioculescu, în care plăcerea pentru amănuntul istoric şi biografic şi lectura modernă se întîlnesc. Articolele din ***Itinerar,*** arătînd aceeaşi fineţe de spirit şi de limbă ca şi studiile ori cronicile din *Aspecte,* sînt, pe de altă parte, netăgăduit mai simpatice, în lipsa oricărei rigidităţi didactice. Secretul ***Breviarului*** consta, de altfel, in întinderea pe dedesubt a cunoştinţelor, în ştiinţa de a face agreabile pînă şi aridităţi filologice. Neconstrîngîndu-se la analiza curentă de carte (pentru care a arătat o metodă personală), autorul cultivă acum, cu deplină libertate, verva maliţioasă, sau de-a dreptul rea, ironia, într-un stil al perfidiei protocolare de altă specie -decît aceea a lui Vladimir Streinu (mereu solemn în ceremonialurile sale destructive) sau a lui

Perpessicius (obsecvios şi mustitor ca un burete).

Există în critica precisă şi limpede a lui Şerban Cioculescu o bună doză de „inefabil", pe care protestele repetate ale autorului însuşi contra termenul ca atare şi părerea lui despre critică - în care vede o

operaţie pozitivă, la antipodul imaginaţiei călinesciene - ne-au împiedicat de multe ori s-o relevăm. Un critic adevărat este neapărat un scriitor, indiferent de opinia lui despre critică şi despre sine. ***Itinerarul*** dezvăluie un astfel de scriitor, original, stăpîn pe o expresivitate de tip literar, în care elementul esenţial este curiozitatea ce îndrumă spre biografia morală. Nici un cuvînt nu iese mai des de sub peniţa marelui scotocitor de mărunţişuri care este Şerban Cioculescu decît verbele „a scotoci" şi „a adulmeca", încît la naţionalismul franţuzesc (evident pînă şi în dispreţul pentru obscuritatea literară), de atîtea ori lăudat, al acestei critici, deloc lirice şi artistice în mijloacele exterioare, se cuvine să adăugăm instinctul ce o orientează subteran şi un miros subtil, rafinat, care sînt, în esenţa lor (horribile dictu!), inefabile. Şerban Cioculescu este un poet care se ignoră al rarităţii în literatură, are gustul lucrului de preţ, al detaliului colorat şi picant. Un manuscris necunoscut, o carte veche plină de însemnările cititorilor succesivi, un episod din viaţa lui Şt. O. losif, un cuvînt neaşteptat la care recurge D.D. Pătrăşcanu, o pagină de cronică moldovenească - acestea şi altele, în loc să lase indiferent pe partizanul comentariului ştiinţific modest explicator de opere (cum se socoteşte el însuşi), îi procură mari satisfacţii secrete, un haz interior reţinut, o exultare rece, intelectuală, care fac să vibreze pagina critică. Iată, spre a concretiza, întrebuinţarea dată ironiei. Şerban Cioculescu este unul din marii noştri ironişti, în critică, polemist de temut din această cauză. Gama instrumentului său e foarte întinsă. Ironia e uneori abia perceptibilă: *„Desigur că N. lorga şi G. Ibrăileanu exagerau în rău. Nu «toată clasa cultă» românească este galomană, ci o pătură subţire a clasei suprapuse, care «se piquait de lecture»" (p. 139).* Aici expresia.franceză de la urmă arată că autorul nici nu dispreţuieşte, în fond, prea tare pretinsa galomanie. Alteori, mai directă, ironia rămîne totuşi binevoitoare, ca în consideraţiile finale la poezia lui C.A. Rosseti: *„C.A. Rosseti a fost, în definitiv, întîiul «textier» de mare succes al secolului trecut. Cine ar fi crezut că acest Don Juan şi Cassanova, de la meridianul suburbiei bucureştene, avea să ajungă, prin forţa.evenimentelor, temutul condei de la* ***Românul*** *şi spaima oamenilor de ordine?"* (p. 72). Spre a

sfîrşi în vecinătatea diatribei, ca de exemplu în denunţarea falsului portret eminescian, uzînd cu aparentă linişte de argumente ştiinţifice: *„se ştie că în antropometria judiciară este consemnată ca un alt semn net distinctiv, de la om la om, forma urechii. La noul portret, «fotografie comunicată de Ion Zgaibă, elev» si găsită, zice-se, «în albumele îngălbenite ale unei familii din Fior eşti», urechea apare parţial acoperită de chică,*

uşor îndepărtată de cap (clăpăugă) şi n-are armoniosul lob al ginţii eminesciene. Fizionomia, cu cît privim fotografia mai de aproape pare a unui onorabil ţîrcovnic sau a unui cinovnic ce se simte prost în haine noi duminicale... sau de împrumut" (p. 89).

Un procedeu oarecum înrudit este al dublului registru al cuvintelor. Puţini critici sînt mai iubitori de filologicale decît Şerban Cioculescu, gata a trage toate foloasele de pe urma unei nevinovate etimologii sau a sensului figurat al cuvintelor. Nu ştii nici o dată dacă autorul nu dă frazei şi alt sens decît acela superficial. Despre G. Topîrceanu ne spune (G. Topîrceanu-intim) că, fiind secretar de redacţie la „Viaţa românească" „ *işi făcea mina bună printre scriitoarele începătoare, şi făcînd «toaleta» prozei lor şovăitoare" (p. 202).* Şi mai încolo: „ *Găzduit de Stere la Bucov, înlr-un rai de trandafiri, se plîngea unei admiratoare [...] Galant, mulţumea pentru mici atenţii ale aceleiaşi: «nu mă pot opri de a vă săruta în gînd vîrful unui deget şi a vă mulţumi pentru solicitudine». Speriat însă la gîndul că i s-ar fi cerut stilizarea întregului manuscris..."* (p. 203). Echivocul e abil întreţinut pînă la ultima linie a articolului: „ *Citiţi* ***Scrieri alese*** *de G. Topîrceanu. Este o lectură instructivă şi plăeută. Omul mi se pare tot atît de cuceritor ca şi poetul"* (p. 205). Sublinierea îmi aparţine.

Reunite, într-o scurtă evocare a felului cum Şt. O. losif a întîlnit-o pe Natalia Negru, ironia şi echivocul fac ravagii. Criticul pare a se ţine de textul unor scrisori ale blîndului poet, atunci custode al Bibliotecii Fundaţiei; istorisirea e pe alocuri o capodoperă de insinuaţie. Voi cita doar finalul: *,,A doua scrisoare, fără dată, ni-l arată pe poet îndrăgostit mai mult ca oricînd de acea pe care o numea destul de fad «sărmana mea domniţă albăstrică». A avut sărmanul, peste citeva zile de la scena de pomină, «îndrăzneala nemaipomenită de a o ruga să-mi permită s-o însoţesc». A treia zi ea a arborat «un corsaj albastru de mătase care o prindea de minune». I s-a părut îndrăgostitului «aşa de frumoasă, frumoasă! Să-ţi pierzi minţile cînd te uitai la*

ea, nu altceva[1]». A urmat o strîngere fugitivă de mină din partea ei, şi iar o absenţă calcuiată, în cursul căreia losif a urcat toate treptele sublimului, pînă la aceea de a se simţi nevrednic să se ridice pînă la ea!" Ultima propoziţie cade sec: *„Restulse cunoaşte"* (p. 156-l57).

(România literară, nr. 38, 1973)

„Poeţi români"

La împlinirea vîrstei de optzeci de ani, Şerban Cioculescu a stimulat condeiele portretiştilor, care n-au pierdut un prilej atît de rar

de a-şi arăta preţuirea sau de a fi, unii, mailiţioşi şi chiar insiduoşi cu decanul de vîrstă al criticii noastre contemporane. N-au lipsit de la întîlnire nici unele notiţe înţepătoare şi suburbane ca ton, ele dovedind că prezenţa autorului ***Vieţii lui Caragiale*** continuă să fie, pentru o parte a publiciştilor literari de azi, la fel de iritantă pentru colegi ai lor de acum cîteva decenii. Şerban Cioculescu a văzut multe şi nu cred să fi fost peste măsură de surprins. Contestaţia îl va fi făcut să se simtă tînăr. O formulă spirituală a găsit Marin Sorescu, într-un frumos şi plin de înţelegere portret publicat în „Ramuri", cînd l-a numit „un vestigiu preţios din vremea criticii normale". •

într-adevăr: citesc culegerea intituiată ***Poeţi români*** şi-mi dau seama că timpurile literare s-au schimbat, dar Şerban Cioculescu a rămas acelaşi. Nu voi ascunde că în această constatare există, pe lîngă un motiv de laudă, şi unul de îngrijorare. Nu mă refer la viaţa literară. Dar dacă literatura actuală nu mai seamănă cu literatura interbelică (şi nu mai seamănă), ne-am aştepta să nu mai semene nici critica. Şerban Cioculescu este un adversar declarat al metodelor noi în critică. Respingîndu-le exagerările, le respinge şi principiile. Bunul simţ de la care se revendică orgolios şi cu dreptate, îl ajută să vadă just excesul de zel, dar îl şi împiedică să admită cîteodată necesară schimbarea instrumentelor. Ironic, se caracterizează singur într-un rînd, prin raportare la autorul unui studiu despre Eminescu: *,,Dînsut, intuiţionist şi existenţialist, sensibil la adierile contemporane ale gîndirii, iar eu, biet retardatar, legat de metoda carteziană, a îndoielii metodice, şi încrezător în puterile inteligenţei".* Sau, cu aceeaşi ocazie, într-un mod şi mai precis: ,,... *Nu sînt sceptic, dar, cum spuneam, plec de la îndoiala metodică spre a ajunge la adevăr, iar în cercetare, de la texte probante, indubitabile, neîncrezîndu-mă în subtilităţi de interpretare".* Nu se putea un crez critic mai limpede! Şerban Cioculescu vrea să fie R. Picard al nostru faţă de noua critică, întrebarea pe care i-aş pune-o (punîndu-mi-o în

acelaşi timp mie însumi) este dacă există cu adevărat texte indubitabile. Roland Barthes deosebea două feluri de lectură: o „lecture de plaisir", care are în vedere literatura clasică, valorile sedimentate şi formulele consacrate; şi o „lecture de jouissance", care are în vedere literatura modernă, aceea care „se face" sub ochii cititorului. Cea dintîi e reconfortantă, cea de-a doua e neliniştitoare. S-ar crede că pentru Şerban Cioculescu doar prima are îndreptăţire: lectura care nu cunoaşte incertitudini. Metoda carteziană a domniei sale introduce îndoiala doar în chip tactic sau retoric, de vreme ce textele alese sînt considerate indubitabile, şi explică principial şovăiala anxioasă de care este cuprins orice comentator al modernităţii.

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

Subtilităţile de interpretare, „alambicarea" expresiei critice, „complicaţiile" exegezei, „filozofia" în marginea operei i se par lui Şerban Cioculescu suspecte. El caută acea stare de confort intelectual pe care opera clasică ne-o dă adesea, dar pe care opera prea nouă ne-o refuză de 'obicei. Ineditul şi insolitul sînt totdeauna surse de complicaţie, uneori inutilă, a comentariului, aşa încît doar ceea ce e clasic poate apărea indubitabil. Nu apăr impostura, ci dreptul la eroare, fără de care critica nu înaintează şi pierde pasul cu literatura. Aş fi preferat să discut aceste lucruri cu ocazia interviului pe care Şerban Cioculescu mi l-a acordat pentrir„România literară", acum cîteva luni, replicîndu-i atunci la observaţiile, după părerea mea, nedrepte, pe care le făcea lui Eugen Simion. Interviul a fost însă un chestionar şi n-am ştiut, decît după publicare, conţinutul răspunsurilor, ceea ce mi-a atras din partea lui Marin Sorescu (atent la ce spun „gurile rele") comparaţia deloc măgulitoare cu Iago.

Poeţi români cuprinde patruzeci şi cinci de studii, dintre care un sfert sînt vechi (unele publicate şi în *Aspecte literare contemporane),* iar restul noi, apărute la ***Breviarul*** din „România literară". Intre ele există cîteva diferenţe importante. Voi reţine una singură şi anume, caracterul sintetic şi „frontal" al studiilor de dinainte de război: poezia lui L. Blaga, Ion Vinea sau Adrian Maniu era privită atunci în totalitate şi în evoluţie; studiile respective par capitole de istorie literară. Doar o dată un studiu recent are această ambiţie de completitudine: ***Cuvmtul înainte la „Opere" de Lucian Blaga.*** „Breviarele" arată o deplasare a accentului de la centru spre periferie şi, din cînc în cînd, de la esenţial spre secundar: criticul alege cîte o latură a textului în discuţie, un aspect sau un detaliu, adesea o problemă de editare, de limbă sau de stil, şi organizează articolul în funcţie de ele, fără a mai urmări opera în ansamblul sau în evoluţia ei.

Multe din aceste comentarii sînt încîntătoare prin lipsa desăvîrşită de didacticism şi de pedanterie, prin pitoresc, culoare, anecdotic. Ele au sare şi piper, în linii mari însă, studiile noi şi cele vechi conţin un număr de asemănări care garantează fidelitatea autorului faţă de modul lui dintotdeauna de a înţelege şi practica analiza literaturii.

Fiind vorba de analiză: tocmai ea ne permite să întrevedem cel mai clar concepţia criticului. Preponderentă este formaţia de istoric literar a lui Şerban Cioculescu. Incursiunile sale în trecutul şi în împrejurimile textului sînt delicioase. Cu puţine excepţii (Alexandru George, de exemplu), noi nu mai avem, pentru epoca modernă, tipul acesta de scotocitor de mărunţişuri, erudit cu autoritate, cunoscător absolut al operei şi a circumstanţelor, în stare să vadă cu ochiul liber

cea mai neînsemnată greşeală de tipar sau să identifice spontan sursa aparentă. Cronicile de ediţii (în special Arghezi) sînt uimitoare. Şerban Cioculescu este o enciclopedie vie a variantelor, căci a străbătut nu numai ediţiile, ci şi publicaţiile. Admirabile sînt şi comentariile la traducerea unor poeţi, a lui Ion Barbu în franceză, de exemplu, unde cunoaşterea tuturor nuanţelor conduce pe critic spre observaţii extrem de subtile şi de necesare. A doua însuşire a acestor analize este, dacă pot spune aşa, acurateţea filologică. Şerban Cioculescu este un mare iubitor de filologicale. A descoperit nenumărate izvoare ale metaforelor, întrebuinţate de poeţi, a corectat erezii şi a descifrat sensuri ascunse. El ştie bine atît limba veche şi înţeleaptă, cît şi neologismele, dar, dincolo de competenţă, observăm plăcerea cu care stăruie asupra cuvintelor, intuiţia exactă a valorilor lor, ca şi atenţia acordată elementelor de stil şi prozodie, în sfîrşit, «criticul socoteşte poezia o **expresie** a unui anumit conţinut afectiv, moral sau, mai general, spiritual. Trebuie să adaug numaidecît: o expresie ordonată şi relativ clară. Acesta este njvelul principal la care se referă analiza. Dacă în 1934 ***(O privire asupra poeziei noastre ermetice),*** autorul justifica „ambiguitatea" existentă în Ifrica unor poeţi ca Blaga, Barbu, Vinea, Arghezi, apărîndu-i de neînţelegerea lui N. lorga, astăzi el pare mai degrabă înclinat s-o identifice cu obscuritatea. Experienţa modernistă de limbaj, manierismul (în sensul lui Hocke), aşadar insolitul, nonsensul voit, analogia aparent absurdă, **concettismeJe** şi restul sînt tot mai des respinse în numele unei concepţii clasiciste despre poezie (care include şi romantismul). Despre poeţii contemporani, Şerban Cioculescu a scris rar

(nici un articol n-a fost cules în volumul de faţă) şi atunci cu mari rezerve. Considerată ca expresie, poezia lirică este descifrată de Şerban Cioculescu în latura „conţinutului", după criterii de verosimilitate emoţională, morală sau chiar istorică. Fără intenţia de a oferi termenul ca posibilă ţintă a ironiei sale, aş preciza că acest conţinut este de regulă unul **referenţial.** E lesne de închipuit care sînt obiecţiile ridicate de critic unor lirici de azi, dacă patru versuri ale calsicizantului N. Davidescu sînt analizate în felul următor: *„«Armatele de un zeu necunoscut / Conduse ale Cartaginei slăvite / Ca gheţurile au năvălit topite, / Pe-al nostru întreg şi strămoşesc ţinut». Incidentala «de-un zeu necunoscut conduse» îngreuiază strofa şi suferă de un echivoc naţional, deoarece cartaginezii erau politeişti, aşa că ea se referă probabil la regele lor, Hanibal. Pus în gura unui roman, epitetul «slăvită», legat de Cartagma duşmană, e admisibil doar ca o împlutură cerută de rimă, iar celălalt epitet, «strămoşesc», pe lingă ţinutul Italiei peninsulare,*

este discutabil, deoarece cucerirea de către laturi a ţării întregi era prea recentă ca să permită romanul de a vorbi cu conştiinţa modernă a unui cetăţean". Nici vorbă că asemenea observaţii au valoarea lor. Ea constă într-6* corectă lectură a textului în datele lui elementare fără de care nu se poate clădi o adevărată interpretare. Amintind bunăoară că ştiuta poezie ***Caligula*** a lui Arghezi se intitula, la apariţia în revistă, ***Declamaţia lui Caligula,*** Şerban Cioculescu notează despre „conţinutul" ei: *„Noi am păstrat imaginea clasică a singerosului împărat, detracat mintal, care şi-o făcut armăsarul senator, în suprema deriziune a instituţiilor statale In prima tinereţe însă, mai exact în primele luni ale scurtei sale domnii, împăratul se afirmase ca oştean adorat de soldaţii săi, cărora le împărtăşise portul şi încălţămintea **(Caligula,** de unde numele său!), prin neaşteptate dărnicii, reduceri 'de biruri şi reîntoarcerea la instituţiile republicane, călcate în picioare de predecesorul său, Tiberiu. A fost, aşadar, in prima lui ipostază, un împărat popular, aşa cum şi-l doriseră romanii, setaşi de dreptate socială şi de conducere plină de solicitudine pentru cei de jos. Acestei imagini îi corespunde «declamaţia» lui 'Caligula, care în acel moment era perfect sinceră".* Dar o astfel de lectură rămîne prea „gramaticală" (stabilind corectitudinea textului ori a citirii lui), în stare să arate coerenţa sau, din contra, incoerenţa. Toată problema criticii moderne a fost însă de a depăşi (nu de a eluda) simpla gramaticalitate a bunului simţ şi de a admite că **fantasia** lirică îşi po^te crea un spaţiu plin de contradicţii, bizar ori

chiar absurd, la o considerare logică, dar fecund poetic şi adesea uluitor. Criteriul verosimilităţii şi al corectitudinii expresive nu se poate cu siguranţă aplica lui Lautreamont, dar probabil nici lui Blaga şi în definitiv nici unui liric, în fapt, analiza practicată de Şerban Cioculescu, poate cel mai maiorescian, sub acest raport esenţial, dintre toţi criticii noştri, se bazează pe parafrazarea în proză a textului poetic, ceea ce presupune la rigoare că poezia lirică este socotită „traductibilă" în limbaj comun. Dar oare este?

Nu pot încheia fără a atinge cîteva trăsături ce ţin de spiritul aşa-zicînd social al criticii lui Şerban Cioculescu şi care, ele, în primul rînd, creează acea impresie de normalitate de care a vorbit Marin Sorescu. Criticul pune punctele pe i. Credincios convingerii sale *că* adevărul trebuie afirmat în orice circumstanţe. Dar o face pe un ton civilizat, chiar dacă ironic. El este printre puţinii care mai păstrează splendida încredinţare că ironia nu poate jigni decît pe proşti şi se foloseşte de virtuţile ei ca nimeni altul astăzi. Inversul ironiei nu este seriozitatea, ci stupiditatea morocănoasă ori agresivă.

Şerban Cioculescu

Şerban Cioculescu nu e niciodată morocănos şi, fiind ironic, nu devine agresiv. Polemica lui e reconfortantă prin precizia afirmaţiilor şi prin urbanitatea limbajului. Te convinge sau numai te incită, dar nu te răneşte. Şerban Cioculescu e un „adversar" redutabil în polemică,,dar pe care orice om inteligent şi-l doreşte. E un critic cu idei limpezi, un raţionalist, un „galic", cum s-a spus adesea, pe care nu-l pot omagia mai sincer decît comentîndu-l **sine ira et studio,** în spiritul de francheţe deplină care îl caracterizează în primul rînd pe el însuşi.

(România literară, nr. 49, 1982)

„Itinerar critic"

La 15 aprilie 1988, Şerban Cioculescu preda Editurii *Eminescu* 71 de texte, provenite în marea lor majoritate din ***Breviarul pe*** care-l ţinea săptămînal în pagina a şaptea a „României literare" şi constituind sumarul unui nou volum, al cincilea, din seria celor intitulate ***Itinerar critic.*** Nu cunosc motivele şi nici cine a adăugat în sumar două texte, pe care autorul a mai apucat să le tipărească în revistă (la 21 şi la 28 aprilie), plus un al treilea, nedatat, şi în legătură cu care n-am verificat dacă este inedit sau nu. (în volum se mai află şi alte texte nedatate. Ordinea ascultă în general de mai multe criterii deodată şi devine pe alocuri greu de justificat: de ce, de exemplu, cele şase articole despre Codru-Drăguşanu merg aşa-zicînd după o numărătoare inversă, pînă la un punct,

răsturnată apoi în cronologia firească, sau de ce al patrulea articol consacrat lui Iorga e despărţit de alte trei etc.?). Articolele au fost scrise în ultimul deceniu de viaţă al criticului. Le putem aşadar examina prin această prismă.

Nu este aici o diferenţă între ele şi cele care le-au precedat în ***Itinerarii.*** De multă vreme Şerban Cioculescu adoptase o anumită manieră de comentariu şi frecventa anumite cărţi şi anumite subiecte, înainte de a spune ceva în această privinţă, să reamintesc că el ştia ca nimeni altcineva în deceniile din urmă să umble cu manuscrise şi cărţi vechi sau rare. îşi făcuse obiceiul de a sta zilnic cîteva ore la B.A.R. (unde fusese director?) şi de a, cum să zic, scotoci. Urmărea ce se tipărea (aproape toate articolele din ***Itinerar*** pornesc de la o apariţie recentă), însă plăcerea lui era de a ieşi în raidurile lui cotidiene prin bibliotecă. La aceasta, trebuie adăugate întîlnirile. de la Muzeul Literaturii, pe care le prezida, şi care erau nişte şuete superioare pe tema cîte unui scriitor, prilejuit de regulă de aniversări. Oprindu-te în stradă, în curtea B.A.R. - sau în cea de alături a Uniunii Scriitorilor, Şerban Cioculescu avea totdeauna o descoperire de comunicat,

pe care o debita repede, într-un moment fermecător, fără replică de obicei, devenită practic imposibilă din pricina unei surzenii care însă nu-l făcea, ca pe atîţia alţii, nici morocănos, nici absent. Bibliofil, erudit al cărţii, pe care o aprecia adesea şi ca pe un obiect fizic (numai el păstra deprinderea de a-şi ţine cititorii la curent cu formatul cărţilor sau cu alte detalii tipografice), Serban Cioculescu se „desfată" (e cuvîntul lui) adesea mînuind o raritate în materie, cum ar fi o traducere a ***Istoriilor*** lui Herodot din 1645, sau „ofta" după un dicţionar ca acela latin-francez al lui Quicherat. Avea cu cărţile un raport de afecţiune şi, cînd **le coup de foudre** se producea, putea, tot vorba lui, să „tăinuiască zile întregi" în compania cine ştie cărui exemplar descoperit întîmplător sau **consecvent** ca prin minune. Chiar felul lui de â citi dobîndise, la bătrîneţe, unele proprietăţi remarcabile. Şi cu aceasta mă întorc la maniera de comentariu şi la subiectele preferate.

în fapt, cred că Serban Cioculescu citea cu creionul în mînă, după ce în prealabil însă îşi vîra nasul (să mi se ierte expresia) între file. Nasul lui era un coupe-papier dotat cu un detector. Exista în Serban Cioculescu o curiozitate de copoi literar. Era un Sherlok Holmes în meseria noastră, care căuta totdeauna ceva, se afla necontenit în urmărirea unei piste sau în reconstruirea unei filiere. Şi cînd asta nu era posibil, se mulţumea să vîneze greşeli, inconsecvenţe ori chiar

bizarerii. Pentru editori, un comentariu al lui Serban Cioculescu putea deveni un coşmar. Nici cea mai îngrijită ediţie critică nu ieşea cu faţa curată din investigaţiile lui. Citiţi articolul ***Consideraţii metodologice*** despre corespondenţa dintre Maiorescu şi primii săi discipoli *(Minerva,* 1978) şi veţi vedea (p. 205-207) că nimic nu scapă comentatorului: erori de tipar sau de lecţiune, cuvinte în limbi străine transcrise greşit, nume proprii incorect redactate, note insuficiente sau imprecise, date greşite ş.a.m.d. Biografii aveau şi ei de ce să se teamă. Serban Cioculescu identifica instantaneu „candoarea" unor supoziţii sau ipoteze, *„în orice caz* - scrie bunăoară comentatorul pe marginea cărţii lui G.C. Nicolescu despre Alecsandri - *căsătoria proiectată în 1858 nu putea fi cu Paulina, aşa cum credea sau dorea să creadă biograful său, spre a face din eroul său un perfect cavaler şi în ale dragostei"* (p. 88- 89). în stilul lui Ş. Cioculescu este şi ironizarea subţire a „pudorii" cîte unui biograf sau editor, care, ca Marta Anineanu, evită numele Lukasiewicz al Paulinei, zicîndu-i Alecsandri chiar şi în lunga perioadă în care nu era căsătorită cu poetul, sau o numeşte pe fiica lor Măria **Bogdan,** după numele celui de-al doilea soţ al ei, înainte cu mult ca Măria să se fi aflat la vîrsta mariajului, şi asta tot spre a evita comentariul savuros la o notă

a aceleiaşi editoare a corespondenţei poetului: *„O mică observaţie finală la adresa primei note, la întîia scrisoare ce o adresează poetului, în 1859, contesa d'Agoult: «...celebră prin prietenia sentimentala cu Liszt». Atît de sentimentală, că a dat naştere a două fete, una măritată cu politicianul francez Emile Ollivier, cealaltă cu Wagner, şi poale şi unui flu. după revendicările zgomotoase ale urmaşilor acestuia: d-rul Caro/ Davila! Să nu mai crezi ab imo (din adîncul inimii) în roadele «prieteniei sentimentale» ".*

în fond, articolele lui Ş. Cioculeseu sînt altceva şi decît critică literară, şi decît istorie literară, dacă luăm termenii în sens strict. Nu conţin, în prim plan, aprecieri de valoare, nici interpretări, nici idei generale; pe de altă parte, nu reprezintă contribuţii documentare (decît, uneori, în subsidiar şi, tară excepţie, în probleme de amănunt) şi nu se referă la context decît aruncînd, cel mult, o privire asupra lui. Le putem considera glose .filologice. Doar Perpessicius în ultimele sale menţiuni mai proceda înuvun mod oarecum asemănător. Termenul însuşi de menţiune pare a fi potrivit aici (Ş. Cioculescu scrie şi el un soi de menţiuni), cu condiţia de a-l înţelege exact. *Menţiunea* rezultă din glosarea îndelungă şi meticuloasă pe marginea textelor şi are cîteva

particularităţi: privilegiază detaliul în detrimentul ansamblului; este o formă, la originea vechii critici filologice, în care aspectele de lexic (şi de istoria lui) precumpănesc; cu toate acestea insistenţa pe acest unic nivel al textului nu exclude un curios dezinteres tocmai pentru text considerat în autonomia lui, preferîndu-i-se sursele şi circumstanţele istorico-biografice. M-a frapat la cititori precum Perpessicius şi Cioculescu, ultimii, în fond, mohicani ai generaţiei de critici estetici din epoca interbelică, această pactizare de la bătrîneţe cu biografismul. Este ca şi cum e! n-ar mai fi avut plăcerea de a citi operele scriitorilor, întorcîndu-le spatele, şi ar fi fost în schimb atraşi de vieţile lor. E destul să cercetăm global sumarul acestui ultim *Itinerar* ca să observăm ce fel de cărţi reţin pe autor: culegeri de corespondenţă şi de documente, ediţii, biografii. Pînă şi atunci cînd are sub ochi o culegere de studii critice despre un-autor (D. Anghel interpretat de..., de pildă), nu ideile critice ori evoluţia receptării îl interesează, ci „tabelul cronologic", prilej de a discuta unele momente din biografia poetului. Rareori studiile abordează opera (cele despre Macedonski şi Coşbuc) şi atunci sînt cu mult mai puţin valoroase. S-ar părea că Ş. Cioculescu pierduse, intrat în vîrsta a treia, atît gustul lecturii poeziei ori a romanelor (nici un singur roman nu face obiectul atenţiei sale), cît şi capacitatea analizei complete a unui text. Observaţiile sale se îndreaptă spre aspecte sau spre amănunte, par accidentale, ocazionale.

Literatura română postbelică- Critica. Eseul

Fireşte, ele nu sînt lipsite de valoare critică şi nici de savoare. Glosele lui Ş. Cioculescu au expresivitate artistică. E peste tot un deliciu al amănuntului, un pitoresc al secundarului şi o mare vigoare polemică pusă în slujba unor cauze derizorii. Să adăugăm şi frecventele referiri autobiografice sau amintiri, presărate de anecdote şi portrete (Iorga, Kiritescu). N-aş vrea să se creadă că observaţiile mele sînt obiecţii sau că urmăresc să minimalizeze contribuţia ultimă a lui Ş. Cioculescu. Pur şi simplu constat o formulă şi, cum nu mai cred de mult că formula face critica, nu exclud deloc posibilitatea ca glosa, marginaliile critice, să fie şi utile, şi frumoase. La experienţa lui Ş,. Cioculescu, aflat în jurul vîfstei de 80 de ani, e şi normal ca textele lui să ne impresioneze, indiferent de temă şi manieră. Autorul pare a şti totul. Competenţei lui universale nu-i scapă nimic. E un filolog, un lexicograf, un istoric al limbii, un istoric al civilizaţiei şi un biograf. Ţine permanent în mînecă un as cîştigător. Informaţia excepţională nu înlătură jocul intejectual. Aici este un punct forte al metodei lui Ş. Cioculescu. Multe din descoperirile sale n-au valoare decît dacă le restituim unui spaţiu ludic

intelectual, acolo unde ştiinţa serioasă e neputincioasă şi unde doar spiritul pur trăieşte. N-are probabil cine ştie ce însemnătate pentru latinişti revelarea de pildă a unui vers din Vergilius (şi încă în dicţionarul lui Guţu) - *„colori versihits mcomptis ludunt"* - din care s-ar putea trage concluzia că poetul latin avea idee de existenţa unei poezii populare pe vremea sa. Dar ca efect de'joc şi surpriză, revelaţia este agreabilă. Priceperea în materie de limbă e considerabilă şi iată o mostră (e vorba de o notă a lui Corneliu Albu la ediţia Drăguşanu): ,, *Testul înţelegerii filologice a testului este nevinovata şi foarte limpedea sintagmă: «băi de aur californice». Editorul traduce in notă: «Băi de apă caldă». Care va să zică, epitetul* ***californice*** *i s-a părut a fi im derivat de la adjectivul latinesc* ***calidus, a, unt!*** *Era însă clar că epitetul derivă din toponimul California, iar* ***băile*** *pentru cine ştie românește, mai înseamnă şi minele, de unde, în ţara noastră,* ***Baia*** *de Aramă etc. Ca ardelean, C.A. putea să fie la curent cu sensul toponimelor şi ca atare să înţeleagă că acele „ băi de aur californice» erau pur şi simplu minele de aur ale Transilvaniei, tot atît de bogate ca şi cele din California... "* (p. 146).

între critica nonlingvistică, de inspiraţie croceană, a unor Lovinescu şi Călinescu, şi aceea lingvistică, fie în sensul tradiţional de la Vianu, fie în sensul tradiţional al stilisticii structurale, glosele lui Cioculescu şi Perpessicius ocupă un loc mijlociu, ele continuînd spiritul filologiei şi erudiţiei clasice. De aici farmecul desuet, de aici expresivitatea.

(România literară, nr. 9, 1990)

Al. Călinescu **AL. CĂLINESCU „Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii"**

Problema originalului eseu al lui Al. Călinescu ***(Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii)*** o găsim cu limpezime formuiată de la început: *«Acesta este dublul demers al lui Caragiale; pe de o parte fructificarea formelor literaturii „ minore ", ale genurilor marginale, şi transformarea materialului extraliterar în literatură; pe de alta, discursul metatextual lucid, necruţător de lucid, „dezgolind" procedeul, denunţînd clişeul, îngăduind distanţarea ironică faţă de text; şi arătînd pe viu, din mers, cum se face (şi cum ar trebui să nu se facă) literatura».* Atît limbajul, cît şi ideea sînt împrumutate din poetica modernă („formaliştii ruşi", Andre Jolles, Barthes, Todorov etc.). Demonstraţia e precisă, inteligentă, conducînd la concluzii surprinzătoare.

Unele explicaţii sînt necesare. Mai exact, e vorba de trei lucruri distincte (deşi legate între ele), fiecăruia consacrîndu-i-se un capitol. **în *Caragiale şi evoluţia***

formelor literare, Al. Călinescu aplică prozei scurte a scriitorului o teză a lui Viktor Şklovski (reluată şi de Tînianov, Tomaşevski şi alţii), conform căreia o formă nouă apare în istoria literară nu numai decît spre a exprima un conţinut nou, dar şi spre a se opune unei forme vechi, în fiecare epocă există forme şi genuri considerate „majore", „canonizate" deci, şi forme şi genuri „minore", împinse de cele oficiale spre periferia literaturii; tocmai acestea din urmă iau la un moment dat locul celor dintîi, printr-un proces ce nu constă în simpla substituire, dar care antrenează relaţia complexă a literarului cu neliterarul, interacţiunea imaginaţiei cu practică social-umană. Să adaug şi că acest „model" de evoluţie are caracter dialectic (spre deosebire de modelul organicist, inspirat de biologie, în uz de pe la sfîrşitul secolului trecut), presupunînd o teză, o antiteză şi o sinteză, deci o transmitere a moştenirii, cum spune Şklovski, „de la unchi la nepot". Al. Călinescu descoperă la Caragiale (ca şi la Cehov, Mark Twain, Jarry, Haşek, Allais etc.), pe lîngă un interes enorm pentru gazetărie, încercarea de a folosi în proza scurtă o mulţime de forme ale reportajului sau articolului de gazetă, ca şi altele înrudite, ţinînd de aceeaşi expresivitate cotidiană, cum ar fi anecdota, „moftul", anonima ori chiar ficţiunea ştiinţifică (sau pseudoştiinţifică) şi politică, într-o antologie ce ilustrează eseul, criticul strînge cele mai multe din aceste schiţe caragialiene în care jurnalistica a pătruns ***(Temă şi variaţiuni, Groaznica sinucidere din strada Fidelităţii,***

înfiorătoarea şi îngrozitoarea şi oribila dramă din strada Uranus, Boborul I, Reportaj, Articol de reportaj, Politică), ca şi altele de parodiere a stilurilor literare clasice ori a stilurilor administrativ şi juridic ***(Smărăndiţa, Dă-mămult... mai dămămult, Poetul Vlahuţă, O cronică de Crăciun, Proces-verbal, In stilul şi sintaxa Monitorului Oficial).*** Observăm uşor cum această literatură numită de autorul însuşi de „bas-etage" tinde s-o uzurpeze pe aceea pe care epoca o socotea serioasă, nobilă, înviorînd modalităţile genului scurt.

În capitolul al doilea ***(Caragiale şi retorica)*** este analizată maniera parodică în care Caragiale tratează toate formele. Spre deosebire de contemporani, care „ascund" procedeul artistic, Caragiale îl „dezvăluie". Dacă tehnica realismului consta, în secolul trecut, în a face să pară „natural" orice artificiu, la autorul ***Cronicii de Crăciun*** ea constă în a-l da pe faţă, ironizîndu-l. Criticul are dreptate să vadă aici o atitudine foarte modernă, pe care ne lăsau într-un fel s-o bănuim şi părerile lui Caragiale despre retorică. Respingînd fără echivoc fastidiile stilistice ale romanticilor (sau pe cele mai recente ale naturaliştilor), el iubeşte, dintre toate stilurile, pe acela „potrivit". Ceea ce a

trecut în ochii multor cercetători ai lui Caragiale drept o relativă îngustime teoretică, e justificat de Al. Călinescu din perspectivă modernă. Dar autorul ***Smărăndhei*** nu se mărgineşte să glumească pe seama lui Hugo sau a lui Delavrancea, ci le reia tehnica în adevărate exerciţii de virtuozitate în scopuri parodice. Capitolul următor ***(Caragiale şi exerciţiile de stil)*** trece în revistă această latură a prozei lui; scriitorul este arătat în ipostaza (ştiută, dar nu suficient luată în seamă pînă acum) de „experimentator" al „literaturii potenţiale", situat *„chiar în inima operei, în centrul procesului de fabricare, de producere, de instaurare a operei".* Al. Călinescu scrie: „ *Dorinţa de a depăşi retorica, pe care o vede compromisă prin faptul că a abandonat principiul adecvării, a făcut- din Caragiale primul nostru poetician, atît în planul teoriei, cîl şi în acela al producţiei literare ".* Exemplele sînt admirabile.

Patru scurte capitole (de fapt, nişte eseuri oarecum de sine stătătoare) dezvoltă în direcţii neaşteptate teza principală a cărţii. Un **„dicţionar de idei primite"** trece în sarcina lui Caragiale cunoscuta intenţie a lui Flâubert de a alcătui un inventar de locuri comune pe care opera însăşi le furnizează. Al. Călinescu pune în practică o idee pe care au avut-o şi alţii. Acest „sottisier" e plin de haz, semănînd cu ***Ingeniosul bine temperat*** al lui Mircea Horia Simionescu. O dovadă în plus că despre spiritualul Caragiale trebuie să scriem cu spirit. La fel de amuzantă este **„La grande bouffe"**

Al. Călinescit

consacrată gastronomiei caragialiene. După coana Lucsiţa mîncînd ca o Haplea în timp ce merge la Moţi, după Verigopolu consumînd „micile economii" ale nevestei prin birturi, iată tema gastronomică în viaţa politică ***(Monopol, Politică şi delicateţe, Jertfe patriotice)*** culturală, în ***Pastrama trufanda,*** o descoperim sub forma umorului negru, iar în ***Smărăndiţa*** sub aceea a „euforiei bahice şi gastronomice". O pură problemă stilistică, în ***„Curat murdar",*** unde se face observaţia că oxiomoronul (alături de antiteză şi pleonasm, figură principală în proza lui Caragiale) reprezintă „*figura emblematică a carnavalescului caragelian"* Cartea se încheie cu (paradoxal) un ***Avertisment:*** criticul citează, în sprijinul ideii sale că orice critică trebuie să realizeze „ *echilibrul între* ***libertatea*** *interpretării şi* ***constrîngerea textului",*** anecdota lui Caragiale ***O pildă*** din care desprinde acest... avertisment: *„Nu in toate cuvintele* ***Moftului*** *stă un îndoit înţeles ".*

Superbul eseu al lui Al. Călinescu îmi oferă prilejul de a spune cîte ceva despre structuralism. Metoda e folosită de autor fără abuz şi, lucru lăudabil, cu o

perfectă stăpînire a vocabularului. Atras de mai multă vreme de poetica modernă, Al. Călinescu se dovedeşte aici competent şi moderat, ştiindu-i bine avantajele şi dezavantajele. E un exemplu de însuşire temeinică a lecţiei. Originalitatea eseului provine mal curînd din felul cum înţelege să verifice propoziţiile poeticienilor ruşi şi francezi în cazul lui Caragiale decît din vreo rigoare metodologică excesivă care l-ar fi desfigurat pe autorul de care se ocupă. Premisele se găsesc totuşi în poetica folosită, nu în opera lui Caragiale, care joacă rolul unui „revelator". Din acest punct de vedere, Al. Călinescu rămîne fidel metodei care e prin excelenţă deductivă. Sigur că opera oferă exemplele (dar nu toată; criticul face un decupaj personal, eliminînd teatrul şi nuvelele, încît demonstraţia lui se sprijină doar pe proza scurtă); putem admite chiar că (aşa cum pretind structuralişti) critica de acest fel constă într-un du-te-vino permanent într-o poetică generală (al cărei obiect este discursul literar, **literaritatea)** şi o interpretare particulară (al cărei obiect este opera în cauză), însă nu-i mai puţin evident caracterul ei de deducere şi ilustrare. Am putea imagina studii asemănătoare şi despre proza lui C. Negruzzi, Ion Ghica, D. Anghel sau Tudor Arghezi, ca să ofer cîteva nume (nu la întîmplare). Orice metodă deductivă duce în critică la stereotipie şi la scăderea rolului criticului; o dată pus Ia punct procedeul, oricine îl poate folosi. Exagerez pentru a demonstra ideea, dar cred că nu greşesc principial, împingînd lucrurile la limită, observăm cum criticului îi ia locul experimentatorul: cel ce verifică

adecvarea metalimbajului critic la limbajul literar. Dar experimentatorul nu e iramplasabîl, ca atunci cînd critica e o hermeneutică implicînd raportul a două subiectivităţi. Structuralismul (s-a spus) îşi consideră opera ca pe un obiect. De aici, decurge rolul criticului structuralist, a cărui subiectivitate se limitează la aplicarea corectă a tehnicii. Structuralistul e un chimist care foloseşte turnesolul ca să distingă acizii de baze. Dacă literatura e privită ca un limbaj suficient în sine, netranscendent, netranzitiv, critica însăşi tinde să devină o gramatică sau mai bine zis o sintaxă universală. (Are dreptate Serge Doubrovski: o literatură autistă cheamă o Critică autistă), îndoielile mele privind metoda structuralistă în critică pornesc de aici: de la detronarea criticului-ideolog în favoarea criticului-tehnician. Gerard Genette încearcă să separe domeniile, rezervînd hermeneuticii cîmpul operelor „vii", actuale, ce pot fi retrăite, şi structuralismului, pe acela al operelor „moarte" (ce nu pot fi retrăite), fie datorită depărtării în timp, fie datorită depărtării în spaţiu (la care adaugă romanul poliţist, de aventuri, literatura de serie, deci). Dar în acest caz

structuralistul e condamnat să nu fie niciodată criticul propriei culturi (sau, cel mult, al periferiei ei). Şi spre a duce maliţia ceva mai departe, nu e sortit el oare să joace rolul acelor carnivore, al căror nume îl ştie toată lumea, care aşteaptă moartea unui animal spre a-l putea devora? Fireşte, aceste consideraţii se referă la dificultăţile pur teoretice ale metodei (recunoscute de mulţi) şi nu neagă deloc putinţa ca, în anumite împrejurări, studiile structuraliste să fie instructive şi chiar strălucite. Dovadă chiar acesta, remarcabil, atractiv, nou, al lui Al. Călinescu, restituindu-ne un Caragiale foarte modern.

(România literară, nr. 4, 1977)

„Biblioteci deschise"

Prima parte a cărţii lui Al. Călinescu ***(Biblioteci deschise,*** **C.R.,** 1986) se intitulează ***Teme şi structuri narative*** şi cuprinde cîteva eseuri despre romanul clasic (a doua, ***Lecturi,*** reia selectiv cronicile literare ale autorului). Acest titlu, pe care-l folosesc la rîndul meu pentru articolul de faţă ***(Structuri şi teme*** - n.n., M.V.); mi se pare foarte semnificativ. ***Structura şi tema*** sînt două cuvinte-cheie nu numai ale criticii lui Al. Călinescu: relaţia dintre ele defineşte însăşi critica din ultimii ani. Se ştie că autorul ***Bibliotecii deschise*** s-a numărat printre pionierii la noi ai criticii de inspiraţie structuralistă. Majoritatea textelor lui au fost consacrate prozei, mai exact, unor aspecte legate de naratologie. Cînd a scris despre Holban şi Caragiale,

Al. Călinescu

într-o colecţie cu profil monografic, le-a descifrat opera prin aceeaşi prismă. Noutatea acestei critici, în raport cu aceea care o preceda, a constat în acceptul mai decis pus pe structura operei literare sau, ceea ce e-tot-HFra;-pe text, interpretat ca o reţea importantă, cum a arătat cel mai clar Livius Ciocârlie cu cîţiva ani în urmă) între analiza structuralistă şi aceea textual istă. noua critică a scos în evidenţă o latură a operei de artă de care critica anterioară se interesase rar şi nesistematic şi şi-a asigurat totodată o solidă bază teoretică. Voga structuralismului a trecut, ceea ce nu înseamnă că ne-am întors la impresionismul „inocent" de dinainte. E destul să ne aruncăm ochii pe studiile şi articolele din ultimul deceniu ca să ne convingem că, deşi nu mai este la fel de sofisticată şi de rebarbativă ca acum cincisprezece ani, critica „modernă'" a păstrat orientarea generală spre structuri şi o parte a vocabularului recent dobîndit. Revenirea la temă (care stătea în centrul criticii clasice) se produce în acest context pe de o parte se corectează perspectiva exclusivistă a structuralismului (care exilase tema în numele structurii), implicit, a altora,

conexe sau derivate). (Exact acesta a fost scopul unui colocviu care a avut loc la Paris în 1984. cu participare internaţională, ale cărui lucrări au fost publicate în revista *Poetique,* nr. 64 din 1985), sub titlul *Du tlieme en litterature).* Avem de-a face cu unul din acele compromisuri istorice prin care o disciplină sintetizează e'xperienţd provenită din tradiţie şi aceea care s-a opus la un moment dat tradiţiei. Acest spirit tolerant, postmodemist, îl aflăm la Al. Călinescu însuşi şi de aceea mi s-a părut demnă de atenţie împrejurarea că el se referă, explicit atît la structură, cît şi la temă, încă din titlul secţiunii inaugurale a cărţii sale Trebuie doar să precizez că, promotor de la început al naratologiei, criticul n-a fost şi un fanatic al metodelor inspirate de structuralismul anilor '60. Cărţile lui s-au citit totdeauna nu numai cu folos, dar şi cu plăcere: fireşte, înainte de toate, fiindcă sînt scrise de un om fin şi cultivat, care are talent, dar deopotrivă fiindcă erau destul de literare în expresie, în pofida utilizării unei metode şi a unui lexic specializat. Acum. *Biblioteci deschise* conciliază aproape perfect „structuralismul" şi „tematica": adică, demersul formal cu acela de conţinut, „ştiinţa" literaturii cu imaginaţia critică.

Un frumos eseu este *Sub pecetea „Tainelor inimii",* în care se examinează romanul neterminat al lui Kogălniceanu: prezenţa şi rolul naratorului, balzacianismul descrierilor de cadru şi retorica portretului feminin. Consideraţiile despre aceasta din urmă sînt, în deosebi, foarte subtile. *„Portretele* - scrie criticul - *ascultă de o anumită logică: după o primă imagine de ansamblu, urmează detalierea, iar lectorul este*

determinat să ((privească» (in imaginaţie) portretul aşa cum ar «citi» un tablou. [...] Acest tip de lectură vizuală este, se înţelege, rezultatul unei anumite practici culturale, istoriceşte determinată, specifică civilizaţiei europene şi care, cu timpul, s-a codifieaLiŞk, a *devenit «tradiţie»"'* în acelaşi spirit este analizat romanul lui Nicolae Filimon în *Ciocoii vechi şi noi* sau *A.B.C.-ul romanului:* modul de a începe, timpul istoric şi timpul fictiv, documentarul în ficţiune, racorduri, anticipări, perspectivă narativă. Chiar dacă astfel de observaţii s-au mai făcut (şi Al. Călinescu le citează ori de cîte ori e necesar), ele apar în studiul de faţă proaspete şi surprinzătoare. Mai este şi o mise-en-scene inteligentă (portretele de la Kogălniceanu sînt „debfăşurate" ca să li se vadă articulaţiile, simetria sau opoziţiile) care face lectura agreabilă, în *Caragialiana* „structuralismul" lasă un loc încă şi mai mare chestiunilor „tematice". Completîndu-şi într-un fel cartea despre Caragiale, Al. Călinescu se ocupă acum

de cafenea în opera prozatorului ca „ioc ideal de observaţie" şi ca „loc-cheie în planul evenimentelor", şi de compartimentul de tren, care este pe de o parte, ca şi cafeneaua, .,un spaţiu închis, (de)limitat, protejat", iar pe de alta, unul „integrat unui ansamblu în mişcare". Notaţiile criticului sînt savuroase, în linia eseisticii unui Al. Paleologu sau Alexandru George, aşadar aparent foarte diferite de cele din primele două articole citate mai sus. Spun „aparent", fiindcă în fond deosebirea nu este radicală, Al. Călinescu a abandonat aici unghiul formal pentru acela tematic, dar disocierile, terminologia şi în definitiv întreaga infrastructură a eseurilor lui rămîn profund ancorate în modalitatea care l-a consacrat pe critic. E instructiv să vedem, citind aceste eseuri, cum arată de fapt această nouă critică postmodernă, în care vechiul impresionism reapare (sub forma intervenţiei personale, autobiografice sau a unei asociativităţi capricioase) fără a disloca fundamentul „ştiinţific" cîştigat prin atente exploraţi în straturile operei. Şi e puţintel amuzant să descoperi cum a reînvăţat critica să se joace, în sens superior, după ce păruse definitiv şi irevocabil condamnată la academismul grav. ,, *Naratorul îşi are şi el voluptăţile lui - afirmă criticul pe marginea unor schiţe caragialiene în care acţiunea se petrece în tren Una din ele constă în notarea scrupuloasă a indicaţiilor din Mersul trenurilor, indicaţii ce vor asigura nu numai coerenţa povestirii, dar şi un «decupaj» secvenţial impecabil [...] în Monopol naratorul venind din străinătate ajunge la Paşcani la 12.30 p.m. unde are un tren spre Iaşi la 4.10 cu sosire la Iaşi la 6.5 (antologică descriere, aici, a Paşcanilor şi a drumului «tica-taca» pînă la Iaşi".* Aici o trimitere la subsolul paginii: *„Ritm care, pe această rută, pare să fi devenit o fatalitate.*

De exemplu, cursa 6316 pleacă din Paşcani la 16.29 fi soseşte la Iaşi la 18.18 (Mersul trenurilor de călători, 84/85, p. 177). între 1907 (cînd apare ***Monopol)*** *şi 1984 s-au cîştigat şase minute".* "••-A«est amestea.de>seriozitate şi de umor, de stringenţă a analizei şi de paranteză personală, inventivă, ne întîmpină şi în cele trei eseuri intitulate ***Biblioteci,*** de departe cele mai atractive literar din toată cartea. Ce idee, mai întîi, să studiezi lecturile sau să reconstitui biblioteca unor personaje de roman! Firește, ea nici n-ar fi putut trece prin cap criticului înainte de a se fi impus o anumită înţelegere a literaturii ca text şi ca intertextualitate. Dar, dincolo de asta, felul în care Al. Călinescu îşi concepe eseurile nu ne duce cu gîndul la mornele investigaţii şi inventare textualiste, ci la strălucitoarele analogii călinesciene din ***Domina bona*** şi celelalte, aşadar la tradiţia criticii artiste. Dinu

Păturică, bunăoară, ar fi avut două biblioteci: una în care stau la loc de cinste Plutarh,-Cezar, Machiavel, şi biografiile de oameni iluştri (Homer, Pindar, Sofocle, Euripide, Anacteon şi Safo fiind consideraţi „buni pentru femei şi oameni afemeiaţi"), şi alta ceva mai tîrziu, în care descoperim ***Proorocia lui Agatangltel, Filosoful Sintipa, Alexandria*** şi altele. Criticul se întreabă spiritual: „ *Să fi ajuns oare între timp personajul la concluzia că povestirile şi istorioarele din aceste cărţi populare sînt mai pline de tîlc şi mai «mobilizatoare» decît ceea ce îi puteau oferi* ***Principele*** *şi* ***Vieţile paralele?*** *Abandonîndu-şi prima bibliotecă. Dinu Păturică pierde, într-un fel, şansa de a deveni Julien Sorel autohton"* De fapt, o singură dată personajul ***Ciocoilor*** mai este surprins în flagrant delict de lectură şi anume în capitolul XXIX, cînd funia destinului său se apropie de par. El deschide la nimereală *Biblia* şi cade peste două pasaje foarte **â propos** de situaţia lui însuşi, aşa încît azvîrle cartea sfintă cît colo. Comentează Al. Călinescu: *„Notînd, mai întîi, că lectura a ajuns pentru Păturică o preocupare accidentală, mai curînd un mod de a-şi omorî vremea, să remarcăm, că aici, la sfirşitul romanului, el* ***se leapădă de cărţi, deoarece cărţile s-au întors împotriva lui. învăţămintele*** *pe care le căuta odinioară acolo au devenit* ***avertismente".*** La fel de captivante constatări face Al. Călinescu şi vîrîndu-şi nasul în biblioteca lui Ştefan Gheorghidiu (aceea a lui Codrescu din ***Adela*** fiind cercetată temeinic şi înainte, îi rămîne criticului doar ocazia unei lungi şi sclipitoare paranteze despre dicţionare). Şi ce credeţi că descoperă? Nici eroul lui Camil Petrescu nu prea citeşte! Dragostea (şi gelozia) şi războiul îi mănîncă în fapt tot timpul. El are totuşi două biblioteci, a doua fiind prin excelenţă cazonă. Din cea dintîi, filosofică şi literară, „un mare absent: Proust".

Literatura română postbelică. Critica Eseul

Aici mi se pare că Al. Călinescu săvîrşeşte o inadvertenţă: acţiunea romanului apărut în 1930 se plasează în preajma şi în timpul războiului mondial, cînd Gheorghidiu nu prea avea cum să fi aflat de romancierul francez. E drept că biblioteca a doua, cea cazonă, cuprinde şi cărţi tipărite după război, dar referinţa la ele nu se face în text, ci într-o notă de subsol, în care naratorul afirmă explicit că sînt la mijloc lecturi tîrzii, zece ani după sfîrşitul evenimentelor descrise în roman.

Un mic fragmentarium ***(Prin biblioteci)*** duce la limită acest eseism ingenios şi liber, pînă la pagina de jurnal a lui Roland Barthes), abundent în citate şi consideraţii personale.

Cîteva fraze, în fine, despre cronicile din ***Lecturi.*** Ele sînt clare şi concise, cu intrări abrupte în subiect, aşadar în mod eficace şi profesionist, cu judecăţi de

valoare mai peste tot acceptabile. Şi din ele se observă că autorul n-a pierdut vremea cu naratologia: romanele de care se ocupă (ale lui Radu Petrescu, C. Olăreanu, Livius Ciocârlie) se pretează cel mai bine la un examen din unghiul procedeelor folosite. Tot aşa şi piesele de teatru ale lui D.R. Popescu, în care elementul structural atrage numaidecît atenţia. Surpriza, dată fiind raritatea, e că Al. Călinescu scrie la fel de bine despre poeţi (Şt. Aug. Doinaş, E. Brumaru, M. Dinescu, loanid Romanescu), chiar dacă se remarcă în aceste din urmă articole că tematica e mai deseori urmărită decît structura, în fine, sînt comentate cărţi de critică: prilej pentru un comentator în genere înţelegător să-şi arate colţii. Articolele despre D. Tiutiuca şi Anton Cosma de exemplu sînt foarte severe (şi pe drept!), iar cel despre debutul lui Val Condurache... pedagogic (laude de principiu cumpănite de revelarea unor inexactităţi de detaliu). O trăsătură a mai tuturor cronicilor este umorul intelectual. Al. Călinescu nu scrie numai bine şi la obiect, ci şi cu un anume har al ideii, neostentativ şi nebazat pe efortul vizibil de a exploata resursele limbajului, rezultat mai curînd din asociaţii inteligente, din strălucirea cîte unui paradox.

Pe scurt, ***Biblioteci deschise*** (în ce sens? or fi şi unele închise?) este o carte care se citeşte cu încîntare.

(România literară, nr. 8, 1987)

Edgar Papu **EDGAR PAPU „Din clasicii noştri"**

,. . ,

Prin studiile strînse sub titlul ***Din clasicii noştri,*** Edgar Papu se înscrie într-o mai veche, la noi, opoziţie faţă de ideea lovinesciană a sincronismului. Nu-i voi reface istoria. E de'ajuns să spun că ceea ce a iritat de obicei în demonstraţia lui E. Lovinescu a fost mai puţin sincronismul ca atare, pe care el îl proclama ca absolut firesc şi decurgînd din alinierea la un spirit al veacului, cît instalarea la baza procesului a principiului imitaţiei. De aici s-a tras o concluzie prea simplă ca să fie şi adevărată: dezvoltare prin imitarea altora înseamnă lipsă a autenticităţii organice; Lovinescu neagă deci puterea creatoare a rasei, însă Lovinescu n-a susţinut niciodată acest lucru şi e de mirare că un om învăţat şi precaut ca Edgar Papu poate pune fără să clipească semnul egalităţii între sincronism şi *„năzuinţa ce alimentează o conştiinţă retardatară"* ***(Cuvînt explicativ).*** La origine, sincronismul a reprezentat punctul de vedere al liberalismului burghez, în căutare, îndată după primul război, de contacte internaţionale şi oferind pieţe culturale de desfacere. Era o critică de la stînga conservatorismului şi izolaţionismului ce se -manifestaseră, uneori în forma

celei mai agresive suficienţe xenofobe, la începutul secolului. Cerinţa sincronizării trebuia reamintită şi E. Lovinescu gîndea progresist şi modern observînd dezvoltarea culturii noastre în legătură cu aceea europeană, ca parte dintr-un întreg. Prin sămănătorism şi celelalte curente retrograde din jurul lui 1900, eram ameninţaţi de provincialism intelectual: E. Lovinescu, democrat şi burghez, întorcea ochii spre Europa. Acesta este punctul forte al ***Istoriei civilizaţiei.*** Exagerarea rolului imitaţiei în detrimentul altor factori nu era decît urmarea prea de aproape a doctrinei lui Tarde. în consecinţă, problema care se pune astăzi, cînd discutăm sincronismul, este corectarea mecanismului prea sumar, sugerat de Lovinescu, prin care el s-ar realiza, şi lărgirea sferei determinismului istoric: cu alte cuvinte, o privire mai dialectică a raportului dintre specific naţional şi influenţă, în loc de asta însă şi în chip curios, de la refuzul legitim al imitaţiei unii ajung la exagerarea contrară: nu numai că noi n-am imitat pe nimeni, dar am anticipat pe toţi chiar dacă împrejurările ne-au privat adesea de roadele acestei întîietăţi.

Este (într-o variantă mai subtilă) şi teza cărţii lui Edgar Papu menită a releva *„cîteva ilustrări ale anticipărilor pe plan universal care au avut loc de-a lungul secolelor în literatura românească".*

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

Autorul nu-şi revendică, *„în cadrul acestei acţiuni recente",* decît *„ paternitatea formulei de* ***protocronism românesc,*** *gîndită în opoziţie cu ideea* ***sincronismului...".*** De aici subtitlul: ***Contribuţii la ideea unui protocronism românesc.*** Mai direct spus, aceasta înseamnă a stabili prioritatea românească a unor idei, formule sau modalităţi literare. Acum cîtiva ani, I. Constantinescu s-a ocupat de o problemă asemănătoare în ***Moştenirea modernilor,*** preferind termenul de avangardă celui de protocronism şi limitîndu-se la cazurile în care influenţa asupra unor realizări ulterioare putea fi dovedită cu certitudine. Poate că termenul lui nu e bun, dar modul de a privi lucrurile mi se pare mai firesc decît la Edgar Papu, ale cărui anticipări devin, în lipsa oricărui rezultat palpabil în afară, simple curiozităţi literare, care, în loc să ne reconforteze orgoliul naţional, ne deprimă prin insignifianţă.

Autorul citează de exemplu elogios pe G. Munteanu care ar fi ajuns ,, *la unele interesante detectări ale* ***absurdului în Dănilă Prepeleac".*** Şi adaugă: *„Am putea spune că există virtual tot materialul necesar pentru o istorie a anticipărilor de absurd în literatura noastră".* Pe o astfel de cale, folclorul ne-ar furniza desigur numeroase elemente beckettiene! Oricîtă bunăvoinţă aş avea,

nu văd legătura între basmul lui Creangă şi literatura occidentală a **absurdului.** Altă dată, e semnalat un comentariu al lui C. Noica la versul eminescian: *„Ca o spaimă împietrită, ca un vis încremenit",* în metaforele căreia autorul cărţii ***Eminescu sau gînduri despre omul deplin al culturii româneşti*** descifrează *„un întreg capitol din frămîntarea filosofică a omului modern",* şi anume existenţialismul, şi totodată depăşirea lui: prima jumătate a versului conţine deci pe Heidegger, Sartre şi pe ceilalţi existenţialişti de toate orientările, a doua jumătate le oferă soluţia zadarnicelor lor căutări! Profitînd de voga unor astfel de imposibile analogii, Edgar Papu ne sugerează el însuşi cîteva chiar din prefaţă. Fabula lui Gr. Alexandrescu ***Boul şi viţelul*** anticipează *„perioada de înaltă maturitate a lui Heine, Hugo şi Eminescu "* printr-un *„ clasicism numai aparent cu care jonglează romanticii tîrzii".* Bizara demonstraţie merită a fi citată: *„O analiză mai atentă descoperă perfect* ***romantismul*** *acestei fabule clasice, aşa cum n-ar fi scris-o nici La Fontaine şi nici Kîrlov. Tot ceea ce urmează în primuLvers după* ***un bou*** *ar fi fost superfluu pentru clasicism. Pentru că* ***este ca toţi boii*** *si mai este ţi* ***puţin la simţire*** *- ar fi trebuit să rezulte exclusiv din acţiunea fabulei. Alexandrescu mai aplică însă şi acele adausuri ca invective ale unui temperament romantic, aşa-cum vom întîlni şi în* ***Scrisoarea a Hl-a*** *de Eminescu. Cit priveşte sintagma* ***puţin la simţire,***

Edgar Papu

este o critică venită tipic din partea romantismului, care vestejeşte îndeosebi lipsa sensibilităţii". Etc. Etc. Chiar dacă aceste constatări ar fi juste - şi nu sînt, vai, decît o forţare a evidenţei inexplicabilă la un critic aşa de fin - şi tot n-am putea dovedi altceva decît că temperamentul romantic a lui Alexandrescu era stînjenit de gustul şi de educaţia lui clasică. Despre anticipare, la un clasicist întîrziat, e mai cuminte să nu vorbim.

Dar important, în primul rînd, că ***Din clasicii noştri*** ne oferă studii foarte interesante, erudite şi subtile interpretativ. Majoritatea au ca punct de plecare analize de text. Edgar Papu continuă metoda stilistică a lui Vianu din ***Arta prozatorilor români,*** cu o procedare încă mai puţin riguroasă, dar şi, pe alocuri, mai plină de imaginaţie decît la profesorul său. Caracteristic este amestecul de idee generală şi de reacţiune imediată la text. Cultura furnizează criticului toate datele necesare: analiza le verifică. ***Pastelurile*** lui Alecsandri sînt raportate la moda extrem orientală şi la impresionism. Intre o poemă de Du-Fu, marele poet chinez din secolul opt, şi ***Sfîrşit de toamnă*** sînt surprinse

similitudini absolut uimitoare ca şi între ritualul ceaiului din ***Mandarinul*** şi din ***Pavilionul de porţelan*** al lui Li-Tai-Pe. Fireşte, Alecsandri n-avea cu adevărat idee de vechea literatură chineză, citind cel mult ceea ce francezii traduseseră după 1860. Asemănările sînt întîmplătoare, rezultat al afinităţii, dar cu atît mai sugestive. Problema priorităţii fiind în afară de discuţie, criticul le descoperă nestingherit într-o demonstraţie sclipitoare. AceJJjşi lucru îl remarcăm şi cînd îi urmărim paralela dintre evocarea de către Leonardo da Vinci a pierdutei sale fresce ***Bătălia de la Anghiari*** şi scena măcelului din ***Alexandru Lăpuşneanul*** de C. Negruzzi. Nuvela acestuia e, de altfel, aşezată într-o serie plauzibilă estetic premergînd realismului flaubertian: ,, *Tipologic, face parte din categoria acelor nuvele compacte, de o tensiune întinsă pînă la rupere, saturate de sens la fiecare cuvînt, aşa cum s-au>văzut cultivate de unii generali prozatori, aparţinînd îndeosebi literaturilor romantice din secolul trecut, de la* ***Matteo Falcone*** *a lui Prosper Merimee pînă la* ***Cavalleria rusticana*** *a lui Giovanni Verga".*

Nu e gfeu de constat că farmecul acestei critici vine din sfera ei culturală foarte întinsă, din asocieri şi comparaţii. A stabili întîietăţi este în critică perfect inutil (mai ales cînd proba influenţei nemijlocite lipseşte), a stabili relaţii de orice fel, afinităţi, este esenţial. Edgar Papu beneficiază în această privinţă de şcoala refuzatului E. Lovinescu şi a iritantului G. Călinescu (mereu tras de urechi pentru superficialitate şi contraziceri) mai mult decît de comparatismul rigid academic al lui

raport, vegetalul de animal, tocmai în măsura în care cel dintîi nu pare a asculta de aceeaşi regulă de evoluţie şi de conformare ca cel de-al doilea. Printr-o exploatare curajoasă, Edgar Papu aplică distincţia la stilurile artistice şi constată că formei închise, animale, îi corespunde clasicismul, în vreme ce romantismul e similar formei deschise vegetale. Paralela se poate stabili, înainte de toate, chiar în planul tematic, fiind cunoscută predilecţia clasicilor pentru coipul uman şi animal, ca şi tendinţa lor aproape inconştientă de a animaliza vegetalul după cum este cunoscută predilecţia opusă a romanticilor pentru universul vegetal. Mai subtilă e paralela structurală. Arta clasică se dezvoltă din interior, în jurul,unui centru vital, ajungînd la o linie de stabilitate care s-a numit perfecţiune: o dezvoltare homeostatică a organismului animal. Invers, arta romantică tinde, ca şi plantele, spre parataxă, arborescentă, însumare, în lipsa unui factor intern coordonator. Comparînd ideea de natură

(animală şi clasică) a lui Buffon cu aceea (vegetală şi romantică) a lui Bernardin de Saint-Pierre, Edgar Papu trage cîteva concluzii frapante pentru teza sa principală. Ne aflăm în paginile cele mai bune ale cărţii sale, în care originalitatea nu e cîtuşi de puţin pusă în dificultate de erudiţie, ci sprijină pe ea. Fără a putea intra în toate amănuntele (unele, încîntătoare), să mai urmărim totuşi cîteva clipe firul demonstraţiei, în acest punct al discuţiei, apare şi o diferenţiere funcţională între stiluri. Socialitatea clasică îşi are, „ca prim germene", spune Edgar Papu, organicitatea animală. Există chiar un fel de „homeostază socială" la clasici. Din contra, solitudinea romancierului, de atîtea ori subliniată de cercetători, corespunde mediului vegetal, în care plantele sînt autotrofe, se reproduc adică şi trăiesc fără contact direct unele cu altele. „ *Vestita iubire romantică,* - scrie eseistul - *îndreptată către fiinţa îndepărtată sau către fiinţa absentă, prezintă o afinitate certă cu acest amor din depărtare, existent în lumea vegetală, în care romanticul se cufundă cu toată fiinţa ".*

Aş putea continua cu exemplificările. Mai important este însă să stăruim asupra îndreptăţirii procedeului extrapolării folosit de Edgar Papu. Eseistul însuşi se simte obligat în finalul subcapitolului său despre ***Rădăcinile organice ale antonimiei clasic-romantic*** să-şi precizeze încă o dată, şi mai bine, poziţia. După ce ne prevenise că *„orice articulaţie artistică cu adevărat valabilă nu prezintă decît reproducerea unei prealabile articulaţii de structuri din natură",* el adaugă spre o mai deplină înţelegere: ,, *Toate consideraţiile de pînă acum au plecat de la dorinţa de a da romantismului o interpretare mai puţin arbitrară, mai puţin «literaturizată» decît aceea desprinsă*

frecvent dintr-o aplicare stereotipă asupra sa. De aceea am şi apelat iniţial la ***omologarea ştiinţifică*** *în sensul vederii lui Driesch care fixează indicaţii precise despre existenţa «formelor închise» şi a «formelor deschise» în lumea organismelor. De aici a rezultat şi confruntarea între cele două stiluri, urmărită de noi pe ba:ă biologică... ".* Am subliniat în textul citat două cuvinte care mi se par a conţine cheia întregii procedări. Edgar Papu a voit să ofere descrierii şi interpretării romantismului o bază ştiinţifică. Nu putem decît să aprobăm, în principiu, acest lucru. Dar se ridică întrebarea dacă o metodă folosită în domeniul culturii şi al ştiinţelor spiritului trebuie să fie (sau dacă, măcar, **poate** să fie) omologată cu ajutorul unor principii sau criterii scoase din domeniul ştiinţelor naturii. Nu conduce aceasta la o încălcare a specificului? Şi

nu este în definitiv omologarea respectivă doar una pseudoştiinţifică? Mă mărginesc să întreb, **exprimîndu-mi** îndoiala, fără a fi absolut sigur că răspunsul implicat de procedeul lui Edgar Papu nu este totuşi corect. Mărturisesc că îndoiala mea s-a ivit nu pur şi simplu în legătură cu paralela dintre clasic şi romantic pe linia sugerată de teza biologistă a lui Driesch, pe care am interpretat-o iniţial într-un sens aproape metaforic; sens în care, într-adevăr, similitudinile sînt uimitoare, permiţînd eseistului român să facă despre clasicism şi romantism afirmaţii niciodată făcute, ceea ce, dată fiind biografia uriaşă a temei, reprezintă neîndoielnic un merit excepţional. Nici n-am dat de la început atenţia cuvenită dorinţei (totuşi exprimată de Edgar Papu) de a situa compararea curentelor şi descierea lor pe un fundament **organic.** Abia mai tîrziu am înţeles că eseistul întrebuinţa cuvîntul subliniat la propriu; şi am încetat a-l mai urmări cu acelaşi entuziasm, cum să zic, epistemologic. Voi ilustra într-un singur caz, dar cel mai elocvent, dificultatea epistemologică în care Edgar Papu a intrat la un moment dat. în capitolul ***Premise fotosintetice - „proaspătul" şi „dulcele" romantic,*** autorul, în continuarea paralelei sale fundată pe biologie, vrea să obţină o *„omologare ştiinţifică"* pentru senzaţiile, atît de caracteristice subiectivităţii romantice, de **dulce şi proaspăt,** şi anume o omologare *„dată chiar de sensul propriu al noţiunilor respective".* (Am citat întocmai spre a se vedea că trecerea de la sensul figurat la acela propriu al termenilor din biologie era în intenţia autorului). Ni se reaminteşte, astfel, de reacţia chimică din fotosinteză în care din bioxid de carbon şi apă ia naştere, sub acţiunea razelor soarelui, glucoza şi se eliberează totodată oxigenul. Edgar Papu va scrie deci respectiva reacţie chimică (6CO: + 6 HsO - CeHi^Oc + 6Oi) şi o va comenta astfel: *„Deşi cele două produse ale reacţiei chimice de mai sus acţionează în mod*

obligatoriu asociate, noi le vom disocia şi vom privi mai întîi oxigenul. El îşi va găsi un ***echivalent perfect ţi chiar o cvasi-identitate***

(subl. mea - N.M.) *în noţiunea de «prospeţime» sau «tinereţe» romantică, la care se mai pot adăuga acelea de «deschidere vastă», de «primenire înviorătoare», de «vînt al libertăţii». Sub alte numiri, sau cuprins în aliaje mai complexe, romantismul cîntă sau evocă adesea oxigenul - sau şi oxigenul - rezultat din fotosinleza plantelor. Astfel, solitudinea romantică respiră, toată, un asemenea oxigen, aflat implicit în resursele infinite ale lumii vegetale [...] Pe lingă oxigenul eliberat, fotosinteza la plante a mai făcut să*

rezulte totodată şi glucoza (CMji'Ot,). Este substanţa din mediul vegetal care, pe plan romantic, îşi găseşte un echivalent, poate mai esenţial decît «prospeţimea», şi anume «dulceaţa». Ne vedem aici solicitaţi de o problemă deloc nouă pentru noi. Am mai dezbătut cu aproape un deceniu înainte in aplicarea ei la Eminescu (v. cap. ***Dulcele eminescian*** în ***Poezia lui Eminescu,*** *Editura Minerva, 1971). Intenţionăm acum să extindem acea aplicare la întregul romantism De asta dată ne vom sprijini însă şi pe substratul organic al fenomenului, substrat prezentat de substanţa «dulce» în sens propriii a glucozei. Aceasta se vede destinată să confirme obiectiv realitatea unei subiective senzaţii de «dulceaţă» romantică, în cadrul multiplelor ataşe ale stilului cu mediul florei"* (subl. rnde - N.M.), Mi se pare că aici abuzul de „ştiinţă" este evident. **Dulcele** romantic sau eminescian nu e **glucoza,** cum **prospeţimea** ori **tinereţea** romantică nu sînt **oxigenul!** Pe cît de sugestivă a fost (şi va mai fi în cartea lui Edgar Papu) scurtcircuitarea metaforică a planului spiritual cu ace) al naturii - vorbind de pildă despre animale clasice şi despre plante romantice, despre o erotică heliotropă a romantismului, despre perfecţiunea clasicistă ca una ideal homeostatică, despre romantica visare ca despre o aerisire - pe atît de forţat şi de greşit este sa echivalăm **perfect,** în nădejdea unei **cvasi-identităţi,** artisticul-şi biologtcul, animalul şi clasicul, planta şi romanticul.

. Ciudată erezie scientistă la un om atît de învăţat şi cu o inteligenţă atît de vie ca Edgar Papu! Dovadă, între altele, că defectele noastre sînt calităţile noastre duse la limită (şi dincolo de ea). Ceea ce m-a atras întotdeauna în critica lui Edgar Papu a fost tocmai înclinaţia ei câîre ingeniozitate şi originalitate (uneori bizară) pe un fond de seriozitate erudită în spirit Vianu. Nu vreau să las insă impresia că ***Existenta romantică*** se citeşte, din această cau/â, mai puţin captivant. Este, doar, o carte cam inegală, inferioară celei despre baroc de acum patru ani, şi în care, alături de idei extraordinare, găsim şi exagerări inexplicabile.

Totuşi, partea cea mai atrăgătoare rămîne prima (la care m-am referit exclusiv în acest articol), care este şi cea mai discutabilă. ***Ipostazele romantice,*** care-i urmează, mi s-au părut oarecum didacticiste şi prea descriptive, în fine, paginile despre romantismul românesc pun-o problemă: definiţia acestuia întrebuinţează aproape numai note sociale, deşi niciodată înainte n-a fost vorba de baza socială a romantismului în general, nici chiar în

Romantismul - apariţie unică, subcapitol foarte sugestiv care valorifică o teză a lui Volkelt. Era chiar, dar în altă ordine de idei, o obiecţie posibilă aceasta, că nu se caută niciunde, dacă nu o explicaţie, măcar o situare a existenţei romantice în planul social. Dar, cum spuneam din prima propoziţie a articolului, o carte ca aceasta (ce pune în mişcare un vast orizont de cunoştinţe şi idei foarte originale) nu se poate epuiza într-o recenzie. Discuţia abia începe.

(România literară, nr. 11, 1981)

Literatura romană postbelică. Critica. Eseul

CONSTANTIN N.O1CA „Sentimentul românesc al fiinţei"

La început este totdeauna o poveste: cărţile din urmă ale lui Constantin Noica (şi mai ales ***Sentimentul românesc al fiinţei)*** seamănă din ce în ce mai bine cu nişte poveşti de cuvinte şi idei. Istorisesc aventurile unor cuvinte, în care se ascunde o întreagă filosofie; limba şi gîndirea apărînd indisolubil legate, fiecare cuvînt este o clapă care face o idee să cînte. Dacă nimereşti cuvîntul magic, lumea începe să cînte, spune versul lui Eichendorff citat de Călinescu. Cu modestie, autorul îşi refuză pentru lucrarea sa un curat statut filosofic, de vreme ce *„mi o reflexiune speculativă este învăluită în basmele si creaţiile noastre"* de care se slujeşte spre a desprinde „gîndul fiinţei". Totuşi: *„Aşa cum puterea noastră de plăsmuire nu poate să spună de-a dreptul ceva esenţial despre un erou, ci trebuie să-l «povestească», raţiunea nu poate da socoteală de fiinţă decît înfăţişîndu-i fenomenele şj stările, făcîndu-i aşadar fenomenologia. O asemenea fenomenologie întreprinde vorbirea noastră despre fiinţă".* Modelul acestei fenomenologii care pleacă de la stratul lingvistic îl putea afla C. Noica în Heidegger, de care totuşi se desparte ţ rin concluzii' *„Meditaţia implicită asupra fiinţei, întreprinsă de* ***limba*** *românească de-a lungul veacurilor, merită să fie scoasă la lumină. Ea s-ar dovedi cu atît mai potrivită cu cît nu ar veni ca o mustrare adusă veacului, ca la Heidegger, ci ca o încercare de îiitregire. De vreme ce gînditorii germani eu crezut că pot citi atît de multe în vorbirea limbii lor şi a celei greceşti, ar putea exista o îndreptăţire să pui în joc şi experienţa altor limbi. In vorbirea românească există o întreagă operă de modulare a fiinţei. De ce ar fi ea mai puţin semnificativă decît experienţa istorică a altor vorbiri? "* Un astfel de cuvînt magic este prepoziţia *întru:* expresiile **a fi în şi a fi întru** sînt cu grijă distinse de C. Noica, oarecum în felul în care autorul lui **Sein und Zeit** distinge între **Bewusstsein şi Dasein.** Ceea ce în a fi **în** ţine de fixare şi închidere, în **a fi întru** izbuteşte să se deschidă, căci expresia indică deopotrivă un loc şi o tensiune spre el. **întru** este o prepoziţie cu o situaţie specială în limba română,

fără poziţie exactă, prin care răzbate mai degrabă neliniştea întrebării decît certitudinea răspunsului. Nu fără rost vorbeşte filosoful român de *„sensibilitatea noastră speculativă"* (ceea ce infirmă modestia de a nu vedea în lucrarea de faţă o încercare filosofică): cercetarea lui pune în joc atît sensibilitatea faţă de cuvînt, faţă de limbaj, cît şi speculaţia, înţeleasă,

iarăşi heideggerian, ca o *existimatio speculative,* orientată spre *species (cidos).* Literatura populară, Eminescu ori Brîncuşi dovedesc din plin acest fel de sensibilitate: rărnîne filosofului s-o scoată la iveală.

Analiza, din acest unghi, a basmului lui Ispirescu, ***Tinereţe fără bătrîneţe*** *şi viaţă* ***fără de moarte,*** reprezintă lucrul exemplar din mica fenomenologie a lui C. Noica. Basmul e repovestit filosofic, redesfăşurat în scopul de a i se putea limpezi sensurile. Ceea ce rezultă este ceva cu totul nou. Un împărat şi o împărătească, se ştie, nu pot avea copii: *„Dacă viaţa nu-şi face isprava de la sine* yi *totuşi viaţa apare, înseamnă că poate fi un joc ceva mai deosebit - şi* a'j *aici se naşte povestea noastră, ca de altfel poveştile din Vechiul Testament, unde cîteva femei nu puteau avea prunci şi cînd au reuşit să-i aibă, uneori la bătrîneţe, ca Sarah, a fost vorba de o natură exemplară în omenesc".* Liniaritatea devenirii e, deci, deocamdată întreruptă; de aceea se adresează împăratul vracilor; de aceea îl avertizează „unchiaşul" cum că, de va fi împlinită, ,, *dorinţa ce o ai o să-ţi aducă întristare ".* Pruncul va aparţine altei ordini decît cea comună: „ *El o să fie Făt-Frumos şi drăgăstos, şi parte n-o să aveţi de el".* Ca să-l oblige să se nască, deoarece plînge, pruncului i se promit împărăţii şi neveste, dar el nu ascultă decît de o altfel de promisiune, şi anume de aceea că i se va da tinereţea fără bătrîneţe şi viaţa fără de moarte. Atunci „tăcu şi se născu". C. Noica spune: „ *E un cuvînt adevărat pentru toate ivirile de excepţie din lume. Orice creaţie se naşte dintr-un plîns şi dintr-o tăcere... Ceva a plîns in Bach înainte de a compune o* ***Pătimire;*** *apoi tăcu şi* ***Pătimirea*** *se născu".* Abia crescut, Făt-Frumos cere respectarea făgăduinţei. Ceea ce vrea el este „un lucru nemaiauzit". Filosoful observă: „ *Este aici, în chip nesperat iarăşi, o trăsătură a lui* ***a fi întru*** *de care aminteam: prepoziţia* ***întru*** *poate deschide către ceva care* ***să nu fie...*** *Basmul românesc regăseşte astfel toate incidenţele şi implicaţiile modalului ontologic...".*

Eroul trebuie să cutreiere lumea pînă va găsi făgăduinţa **întru** care s-a născut Cele trei încercări !a care este supus, pe rînd, sînt semnificative: *„sînt împotriva celui ce o părăseşte".* Gheonoaia cea crudă care căzuse ea însăşi sub

blestemul părintesc reaminteşte lui Făt Frumos riscurile neascultării faţă de părinţi, învinsă, ea *„// dete un înscris cu sîngele ei"; „sîntem încă* - notează C. Noica - *în lumea zămislirii oamenilor din sînge, şi de aceea sîngele reprezintă suprema garanţie".* Scorpia la rîndul ei simbolizează cercul mai larg al „rudeniilor": dacă prima încercare îi menţinea pe erou *„sub semnul înţelesurilor părinteşti",* aceasta îl aşază , *sub semnul înţelesurilor de ginte şi larg omeneşti, încălecate şi ele".* Dar cea mai frumoasă

încercare este a treia: *„ căci tocmai in preajma palatului unde locuieşte Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte stau ultimele oşti ale Firii celei nesocotite de Făt-Frumos în numele Fiinţei".* Fiarele păzesc ţarcul Firii:,, *cu dînsele nu este chip a te bate".* Eroul trece pe deasupra lor, cu ajutorul calului său, şi, atingînd din greşeală vîrful unor copaci, întreaga menajerie începe să urle. O clipă mai tîrziu însă, cînd călătorul se lasă în jos, el vede o fată frumoasă dînd de mîncare dihăniilor, liniştite ca prin farmec, aşa cum dai unor dobitoace îmblînzite. *„Am trecut din lumea firii în lumea fiinţei... In mtinile Fiinţei, totul redevine bun şi cuminte".* Fiul omului a devenit fiul fiinţei şi făgăduinţa s-a împlinit. Ca în Geneza, dobitoacele îi sînt înfăţişate unul cîte unul. Eroul ia de soţie pe fata cea mică, din cele trei, se spun poveşti şi totul s-ar fi putut încheia în acest paradis, însă basmul se continuă în chip neaşteptat: nu din dorinţa de a încălca, din nou, regula, ci din întîmplare (agentul ei fiind un iepure inofensiv), eroul nimereşte în Valea Vieţii, îşi recapătă memoria şi pleacă înapoi. Lumea în care reintră i se arată mai bătrînă cu multe secole, aşa cum se va arăta probabil lumea noastră cosmonauţilor care se vor întoarce după îndelungate călătorii: doar pe fundul unui tron din ruinele palatului părintesc pe Făt-Frumos îl aşteaptă Moartea. Este Moartea sa, nu moartea în genere din ***Ivan Turbincă*** şi din alte basme. Şi aşa mai departe.

Nu pot urmări aici întreaga dezvoltare a lui C. Noica. Să spun doar în concluzie că filosoful consideră basmul lui Ispirescu semnificativ întrucît arată că determinaţiile înseşi ale fiinţei pot sta sub vicisitudini, nu doar generalul, ca în ***Luceafărul*** eminescian. Lumea fiinţei, la care eroul accede, e o *„lume a fiinţei fără fiinţare": „Fiinţa, viaţa, ca şi moartea, îşi cer "întruchipări anumite pe temeiul unor determinaţii anumite, iar cînd acestea nu sînt anumite, adică nu mai au nume şi devin anonime, fiinţa intră şi ea în plictisul anonimatului".* Aşa se explică de ce a părăsit eroul basmului ţara făgăduinţei.

Analiza aceasta (ca şi altele, de exemplu la ***Luceafărul,*** însă oarecum

prea rigidă) ilustrează în fond o teorie despre fiinţă, aşa cum poate fi dedusă din limba şi literatura noastră, de o mare complexitate. Chiar dacă nu sînt de acord cu unele exagerări ,şi absolutizări ale autorului, ce nu scapă prilejul de a transforma meditaţia filosofică în vanul elogiu, trebuie să recunosc frumuseţea ieşită din comun a tezei sale. Remarcabilul capitol intitulat ***Modulaţii româneşti ale fiinţei*** descrie şase stadii intermediare între a *fi* şi *a nu fi;* toate exprimate cu ajutorul aceluiaşi verb: n-a fost să fie. era să fie, va fi fiind, ar fi să fie, este să fie, a fost să fie. Nici o limbă nu cunoaşte această varietate.

afirmă C. Noica. Aici speculaţia lui stoarce cele mai surprinzătoare sensuri din materia verbală. *N-a fost să fie* nu semnifică o pură absenţa a fiinţei, căci fiinţa *„a încercat să fie, a bătut la poarta realităţii spre a fi, dar n-a fost",* îi lipseşte, ca să fie, ceva general, în expresia *era să fie,* unde fiinţa de asemenea nu e realizează, lipsa e de ordinul individualizării, indicînd o fiinţă suspendată. *Va fi fiind* semnifică deja o eventualitate. Prezumtivul e în limba noastră o „conjugare" de sine stătătoare. *Ar fi să fie* ne conduce pînă la pragul posibilului. De la întîile două expresii, care arată imposibilităţi de diferite grade, prin eventualitate, ajungem la clara posibilitate: de aici la *este* (sau *stă) să fie,* adică la iminenţă e un singur pas. *(„Că este **să fie,** avem situaţia fiinţei ca intrare în fiinţă".* C. Noica adaugă o'subtilă precizare: „ *Nu tot ce este are parte cu adevărat de fiinţă, în viziunea noastră. Ceea ce este poate fi şi trecător, petrecător şi ca atare nefiinţător, spunem noi. Dar dacă este să fie, înseamnă că are o lege").* In sfîrşit, *a fost să fie* nu exprimă doar un imediat înţeles fatalist (aşa a fost scris), ci şi o deschidere, de data aceasta deopotrivă spre trecut şi spre viitor. Nu e un epitaf pentru realitate, ci o realizare a legii lucrului. •Din aceste stadii, C. Noica dezvoltă *„sentimentul românesc al fiinţei"* (exemplificînd cu cunoscuta cosmogonie eminesciană), care i se pare excepţional de bogat sub raport filosofic. EI critică limitarea pe care comentariile bazate numai pe ***Mioriţa*** ori pe cuvîntul dor o aduc în chestiunea aceasta. Concepţia românească despre fiinţă, aşa de raţională, trebuie sprijinită pe mai multe cuvinte esenţiale, pe limba t întreagă şi nu poate fi dovedită doar cu singura pildă a frumoasei balade.

Problemele ce decurg din teoria lui C. Noica depăşesc mijloacele cronicii de faţă; de aceea m-am mărginit să semnalez premisele ei. Scrisă superb, într-un stil mătăsos şi de o discretă preţiozitate arhaizantă, cartea lui C. Noica poate fi citită şi dincolo de cîteodată prea pedanta demonstraţie. E un eseu

încîntător. un discurs de idei, care uzează însă de formule de introducere, mediane ori finale ca acelea din basme: vede ideile ca pe nişte personaje în carne şi oase şi are ritmul epic al tuturor poveştilor.

(România literară, 30, 1978)

„Şase **maladii ale spiritului contemporan"**

Napoleon, Balzac, Don Quijote, poezia, Kant, iluminismul: la toţi aceşti oameni politici, artişti, personaje literare, genuri, filosofi ori curente ideologice, poate fi observată o formă sau alta de dereglare

spirituală, aproape totdeauna productivă în plan creator, în care C. Noica identifică şase posibile maladii ontice; catholita, todetita, horetita, ahoretia, atodetia, acatholia. Spre deosebire de bolile somatice sau psihice, mai bine cunoscute, bolile spiritului au atras atenţia mai rar. Ele îşi au caracteristicile lor, totuşi, şi sînt de neconfundat cu celelalte. *„Nici o nevroză* - scrie C. Noica în uimitorul său eseu intitulat ***Şase maladii ale spiritului contemporan,*** temeinic şi pripit, comprehensiv şi îngust, - *nu poate explica deznădejdea Ecleziastului, sentimentul exilului pe pămînt sau al alienării, plictisul metafizic ca şi sentimentul vidului sau al absurdului, hipertrofia eului ca şi refuzul a tot, contestaţia goală, aşa cum nici o psihoză nu explică fitror-ul economic şi politic, arta abstractă, demonia tehnică, sau cea a forma l is inului extrem în cultură, ditcînd astăzi la primatul exactităţii goale".* E bine să ni se reamintească din cînd în cînd că nevroza lui Bacovia a fost, prin ceea ce a hrănit lirica lui. una spirituală, nu psihică şi, cu alte cuvinte, că poeţii nu sînt, cînd sînt, nebuni ca toţi nebunii (fiindcă în acest caz orice nebun ar fi poet). Maladiile spiritului, în deosebire de cele ale trupului şi creierului, sînt „cu adevărat constituţionale firii omului", nicidecum accidentale. Aşadar, ontice, în al doilea rînd, ele conduc, în majoritatea cazurilor, la creaţie, nu la destrucţie. Sînt maladii dătătoare de viaţă, boli necesare' omului şi societăţii, ba chiar, într-o înţelegere figurată, lucrurilor şi naturii. C. Noica le-a găsit nume greceşti. **Catholita,** de la „katholou", general, este carenţa generalului potrivit şi totodată nevoia de el. resimţită chinuitor. **Todetita,** de la „tode ti", acest lucru anumit, e boala inversă, lipsa individualului potrivit. **Horetita,** de la „Horos", determinaţie, *„exprimă tortura şi exasperarea de a nu putea făptui în acord cu gîndul propriu",* cu alte cuvinte neputinţa de a-şi da determinaţiile necesare. Celelalte trei maladii sînt caracterizate nu de lipsa (şi nevoia) generalului, individualului ori determinaţiilor, ci de refuzul lor: acathilia, atodetia şi ahoretia.

Să culegem din eseul lui C. Noica unele exemple mai frapante. De **catholita** suferă „fiul risipitor". El pleacă în lume *„ieşind de sub **sensul general** al familiei şi al societăţii, spre a-şi da sensurile pe care le vrea şi pe care el le ignoră ca sensuri generale".* Tiranizat de generalitate, se liberează, în natură, în călătorie, în iubire. „ Fa *rătăci pe neştiute de la un general la altul, dovedind explicit ori implicit că libertatea sa, este, în fapt (numai aceea), de a căuta generalul propriu ".* Catholeta este boala tinereţii ce nu s-a fixat, a lui Goethe sau a insului de rînd *(„tot ce mă sporeşte e. adevărat"),* a acumulării (de cunoştinţe, de bunuri) cu convingerea că poate însemna prin sine

înfiinţare, a lui Napoleon; în forma superioară, la Kierkegaard, îşi adaugă conştiinţa carenţei. Filosoful danez e torturat de imposibilitatea de a găsi acces la un general pe care-l ştie al său.

Todelita se manifestă ca o criză a inimii, a minţii sau a spiritului de contemplaţie. Este, apoi, boala lui Balzac (cînd, după ce şi-a imaginat generalul ***Comediei umane,*** n-a mai putut, de exemplu în romanele ţărăneşti, să-l împlînte într-un individual potrivit) şi a utopiştilor, în sensul lui C. Noica, deşi nu în termenii lui, a descris-o Alexandru Ivasiuc într-un eseu despre Swift din ***Radicalitate şi valoare (Caii ideali):*** *„ Şi cum se prezenta, in opoziţie, viaţa nobililor cai? Nu inventau nimic peste necesităţile lor: nimic peste ovăz fi fîn (numai oamenii au ciudate tendinţe de a-şi găsi fi noi plăceri), totul, de o dezolantă simplitate. O lume fără monumente şi fără îndoieli, o lume reglementată ca un ceasornic. O lume fără legături afective... Este un feudalism absolut al raţiunii simple şi suficiente sieşi — şi care se exersează în afara problemelor, gata rezolvate pentru totdeauna"* Putem spune că satira lui Swift vizează todetita, în această satiră a utopiilor uniformizatoare, în ce-i priveşte pe locuitorii cetăţii ideale, ei sînt bolnavi de atodetie, căci **refuză** individualul, particularul, afectivul. De altfel, autorul ***Racului*** putea fi citat în sprijin de C. Noica~pentru toată obsesia lui legată de mecanismele (politice, ideologice, artistice) care fac să îngheţe zvîcnirea de viaţă, aşa cum, sub efectul gazelor toxice descrise de Malraux, natura fizică se crispează grotesc.

Dacă todelita apare legată de inteligenţă, iar catholita, de sentiment, **horetita** la rîndul ei însoţeşte faptele de voinţă, spune C. Noica. Ea este acută la Don Quijote şi la Luceafărul eminescian. Acesta din urmă e o natură generală ce nu are individual pe măsură (deci suferă de todetita), dar suferă şi de horetita de vreme ce nu e în stare să-şi afle determinaţiile potrivite. Cele

două metamorfoze eşuează. Demiurgul îi indică altele, în consonanţă cu natura lui generală. Specificul maladiei se 'Verifică bine pe liricul erou eminescian, căci cauza ei nu e atît lipsa determinaţiilor, cît faptul că acestea sînt simili-determinaţii „ *întocmai coifului de carton al lui Don Quijote, pe care acesta îl încearcă spre a vedea dacă e bun, găseşte că nu este, dar îl decretează bun".* Pentru generalul Hyperion, determinaţiile iubirii omeneşti sînt false. El rămîne „un mort frumos cu ochii vii", privirea lui o îngheaţă pe Cătălina. De aceeaşi boală suferea Nietzsche, prin eroul său Zarathustra căruia, cînd coboară din munţi, „nu i se întîmplă nimic" *(„în determinaţii adecvate şi organizate, 'ntrind într-o cumplită formă de horetita").*

Ahoretita, boală a luciditǎţii, este boala vechii Indii, a asceţilor creştini (anahoreţi), a eroilor beckettieni care aşteaptă pe Godot, în fine, a poeziei ce s-a identificat, de un secol, cu lirismul, căci îşi **refuză** determinaţiile: nu vrea să fie nici comunicare imediată, nici comunicare superioară, nici istorisire, nici elocvenţă, nici magie. ,, *Cu atîtea renunţări, care sint pentru cuvlnt ca şi desprindere a lui de lume şi determinaţiile ei, poezia vrea 'să facă din cuvlnt o nudă biruinţă a lui in contemplativ. Cuvîntul în el însuşi - ca sfmtul Simian gol, pe un strlp de piatră - dincolo de orice determinaţii ale vorbirii, cu exerciţiul său pur şf deschiderea sa semantică, în sintaxa contextului, către un schematism mai pur al ideii, sau emoţiei, sau valorii, la extazul cărora el vrea să trimită, acesta pare a fi cuvîntul poeziei lirice şi o dată cu el substanţa ei. In ahoretita la care conduce ea, cîte admirabile reuşite nu pot fi! Dar ahoretie este, de n-ar fi decît pentru că emoţia cuvîntului poetic este atît de apropiată de emoţia tăcerii, la care uneori ajunge şi contemplaţia filosofică".* Nu mă gîndeam acum o săptămînă cînd comentam versurile inspirate de orfism ale lui Dan Laurenţiu că boala lui Orfeu căzut în mijlocul femeilor şi a poetului căzut în labirintul feroce al unei limbi umane, dar refuzîndu-le şi unul şi altul, din tînjirea după Euridice şi după Cuvîntul pur, că boala aceasta poate avea un nume de origine grecească.

Alodetia, în schimb, nu mai e boala anahoretului, ci a poetului însuşi al religiei, a lui Spinoza, Kant, Tolstoi, a vechii Chine şi a muzicii. E o boală prin excelenţă a culturii, aşa cum următoarea va fi a civilizaţiei. C. Noica îi sugerează admirabil existenţa în *Război* ji *pace. „De nenumărate ori, în cadrul romanului, valul sau mai degrabă refluxul generalului vine să spele tot ce încearcă o clipă să capete contur individual".* Este, apoi, o răzbunare a

acestei boli, care face ,, *ca omul atodetic să nu aibă nici aşezare, nici identitate sigură, nici sălaş".* Tolstoi însuşi, ca individ, o dovedeşte.

în sfîrşit, acatholia o constatăm în iluminism (despre care 1. Lotman spunea că se înscrie"tntr-un tip asemantic şi asintactic de societate: prin prima însuşire, el confirmă teza lui C. Noica, fiindcă e vorba de aceeaşi concepţie potrivit căreia *„maximum valoric îl ating lucrurile reale ce nu pot fi folosite în calitate de semne",* aşadar individualul ce-şi refuză un general; prin a doua însuşire, semiologul sovietic se desparte de autorul eseului de faţă fiindcă el crede că în iluminism *„gradul maxim de realitate este un apanaj a ceea ce nu constituie o parte, o fracţiune, ci întregul ca atare",* adică nu individualul, ci generalul), la Don Juanul lui Moliere, în pragmatismul anglo-saxon, în absurdul şi comicul contemporan, în *Radiografia pampei*

a lui Estrada sau în cinematograf. Iată: Don Juan, care e o adevărată individualitate, vrea să facă ce-i place, este un libertin, un ins pur, *„adică insul lipsei de lege, al refuzului de general".* Teoria infidelităţii, pe care o face eroul lui Moliere, faţă.de orice iubită, o întîlneşte pe a lui Platon, cu deosebirea că la acesta „ *infidelitatea faţă de o singură sau de oricîte întruchipări frumoase* ***urca*** *înspre Ideea de frumuseţe, adică înspre un general în care toate determinaţii/e depăşite să fie cuprinse",* în vreme ce *„la Don Juan infidelitatea e oarbă şi rămîne la un acelaşi nivel neurcător".*

Aş putea continua şi dezvolta aceste exemplificări, ca să arăt rigoarea şi totodată scînteietoarea originalitate a eseului lui C. Noica. Mă simt obligat însă să ridic şi unele semne de întrebare care m-au făcut să-l caracterizez, la începutul acestei cronici, într-un fel (deliberat, desigur) contradictoriu. Spuneam, de pildă, că e comprehensiv şi îngust deopotrivă, temeinic şi pripit. Comprehensiv, prin imensa calitate de a le interpreta coerent. Căci, dacă în punctul de pornire, e vorba de o speculaţie filosofică, treptat, eseul se extinde asupra unei arii de probleme atît de mari, încît implică în concluziile sale fenomene rareori aduse la un loc., politice, sociale ori culturale, foarte generale, ori categorii ale gîndirii şi artei, eroi istorici şi eroi literari, ge*nuri, instituţii, opere particulare, curente, tendinţe şi aşa mai departe, şi devine un studiu de felul celor ale lui Spengler, Blaga ***(Orizont şi stil)*** sau Lotman, o semiotică sui generis. C. Noica posedă, ca puţini alţii astăzi, cunoştinţele şi tehnica necesare unei asemenea interpretări, el fiind temeinic în speculaţiile lui. îngustimea, ca rezultat uneori al grabei de a generaliza, alteori al concepţiei înseşi, devine

vizibilă mai ales în interpretarea unor fapte din domeniul artistic. Cinematografului nu i se interzice doar accesul la general, dar *„echilibrul artistic ultim - care este şi cel antologic". „Născută sub semnul precarităţii (ontologice, pînă la urmă) de a nu se fi desprins din ceva general, cum s-au desprins toate celelalte arte din generalul spiritualităţii religioase ori larg umane, cinematografia şi-a găsit degrabă o extraordinară* ***funcţie*** *artistică, fără să fi putut deveni şi o adevărată artă".* Dar, chiar în fraza următoare, eseistul ne oferă un argument în favoarea cinematografului, în care s-ar regăsi pe de o parte sensul de artă populară de dinainte de Renaştere (putea fi folosit Bahtin cu analizele Ini din studiul despre Rabelais), şi, pe de alta, o valoare de experiment pentru creatorul ce vrea să iasă din artele tradiţionale. Cred că cinematograful provine din generalul unei spiritualităţi, ca şi dansul sau poezia; rămîne doar să ne înfrîngem superstiţia că tehnica e inaptă să producă valori substanţial umane şi nu

doar instrumentale. Mai ciudate sînt consideraţiile despre muzică ce ar ilustra (cea polifonică şi modernă) atodetia la fel de perfect (în natură necreatoare) ca cinematograful acatholia. Putem discuta dacă muzicii îi lipseşte cu adevărat individualul în care să-şi ancoreze cu adevărat generalitatea, dar că „ *de clnd este polifonică,* ea „ *a dat extraordinare structuri şi construcţii, dar n-a mai cutremurat pe nimeni",* iată o afirmaţie plină de riscuri. Ca şi cea care învinuieşte muzica de a modela sufletele însă fără să ştie bine cum şi nici măcar dacă în bine, şi de a încuraja *„lipsa totală de răspundere spirituală".* Aceste acuzaţii nu sînt originale, le regăsim în gura lui Settembrini, eroul lui Th. Mann: *„Muzica... ea este semiarticulatul, problematicul, nejustificatul, indiferentul... Nu este o limpezime reală, ci una de reverie, nesemnificativă şi care nu anga/ează la nimic, o limpezime fără consecinţe şi totuşi periculoasă deoarece ne îndeamnă să ne declarăm mulţumiţi...".* Dacă este o deosebire între Settembrini şi C. Noica, ea constă în faptul că în vreme ce primul mărturiseşte a avea faţă de muzică „o antipatie de natură politică", al doilea ar putea spune că are o antipatie de natură filosofică. E drept că şi domnul Settembrini suspectează muzica de „quietism", cum am văzut, însă nu împinge pasivitatea ei pînă la lipsa **totală** de răspundere spirituală. Ce se întîmplă în acest caz? Cred că putea susţine că filosoful român, care şi-a descoperit singur drept boală ahoretia, şi şi-a alcătuit o complexă fişă clinică, extrem de interesantă, suferă într-o oarecare măsură şi de atodetie. Să-i citez caracterizarea finală a aceste boli: „ *Ea nu este*

mai puţin activă la aproape orice autentic om de cultură, în ceasul maturităţii, cînd desfătarea intelectuală şi consideraţiile teoretice primind asupra acţiunii, aşadar cînd ***comentariul*** *vieţii devine mai interesant decit viaţa, substanţa tematică şi verbul".* Spiritul speculativ care sileşte realul să intre în tiparul lui prestabilit şi preferă realului o schemă dau un sistem - cum e cel din eseu - care e oare o dovadă de atodetie?

Capitolul final **(Cumpătul vremii** şi **spiritul românesc)** face pandant **Spaţiului mioritic** al lui Blaga şi este, deşi doar schiţat, plin de sugestii. După ce începe prin a spune (iarăşi pripeala ce roade înăuntrul oricărei temeinicii ca viermele un măr) că spiritul românesc *„pune în joc* ***toate*** *maladiile deodată",* ca la un cumpăt al vremii, autorul trebuie să admită deîndată că unele maladii precumpănesc şi la noi, ca şi oriunde. Acestea sînt catholita, todetita şi în special ahoretia. Dar C. Noica nu omite să indice şi ce, din celelalte, nu încearcă spiritul şi să-l anexeze pe Caragiale (acathilitic) unui specific faţă de care a fost situat cînd la marginea (G. Călinescu), cînd cu totul în afată

(N. Davidescu). Aceste maladii nu ar avea niciodată la noi caracterul lor cel mai îngroşat, în general, spiritul românesc e discret şi vine să se' înfăţişeze bunăoară - într-o gramatică a lui - nu prin categorii ca substantivul (universalul Evului Mediu era substantiv) ori adjectivul (Renaşterii), ci prin modesta prepoziţie: „ *Tot ce ni se întimplă, şi de altfel tot ce se întîmplă universalului, trebuie să capete o aşezare* ***asupra*** *a ceva,* ***cu*** *ceva, spre ceva".* Din păcate, acest ultim capitol se sfîrşeşte prea repede şi sistematicul, ce atinge aici una din marginile de sus, nu mai are suficientă acoperire, ca într-o formă gravă de atodetic. C. Noica va dezvolta probabil capitolul care ne interesează cel mai mult şi vom şti atunci mai bine care este maladia creatoare a lui Blaga, Eminescu, Kesarion Breb şi Vitoria Lipan, Bacovia, Brîncuşi, Nichita Stănescu, Mara, a revoluţiei de la 1848, a Constituţiei din 1866, sau dacă maiorescienele „forme fără fond" sînt un diagnostic just pentru maladia civilizaţiei noastre în secolul trecut, sau ce nume poartă, din perspectiva adoptată de filosoful român, teoriile sincronismului şi protocronismului, occidentalismul, balcanismul, obsesia originii latine sau revolta fondului nostru nelatin, cum spunea Blaga. în raport cu bolile de care se ocupă medicina, acestea studiate de filosofic îl constituie pe om şi lumea lui, sînt un fel de nume pentru specificul şi formele creaţiei umane, maladii paradoxale, căci nu aduc (decît poate cînd sînt excesive) moartea spiritului, ci îi insuflă viaţă ca şi apa din fîntîna tinereţii.

(România literară, nr. 51, 1978)

„Scrisori despre logica lui Hermes"

„*Aceste **Scrisori** sînt adresate cuiva, în nădejdea că, la vămile culturii, vor fi interceptate şi poate citite de cîţiva matematicieni, logicieni şi alţi magicieni ai formelor goale",* scrie Constantin Noica în **Prefaţa** extraordinarelor lui ***Scrisori despre logica lui Hermes*** (Cartea Românească). Cu siguranţă că la vămile culturii, de vor fi existînd, cartea va încăpea pe respectivele mîini. Şi nu ştiu cum va fi preţuită, căci nu sînt nici matematician, nici logician şi, cu atît mai puţin, un magician al formelor goale. Sînt doar critic literar, dar cred tocmai de aceea, şi în pofida faptului că pentru Noica, aşa cum. a repetat-o de cîteva ori, această disciplină e marginală şi parazitară, simplu exerciţiu de alexandrinism cultural, că nici un alt cititor al ***Scrisorilor*** nu va fi mai sensibil decît mine la tema lor fundamentală, care constă în a face parte dreaptă şi cuvenită individualului, în-mijlocul generalului înstăpînit peste lumea gîndirii şi a ştiinţei.

Eu am necontenit în faţă individualurilor care conţin în fiinţa lor generalul: operele artistice. Şi n-am aşteptat strîngerea în volum a ***Scrisorilor,*** din care unele au apărut în „Viaţa Românească", pentru a înţelege că logica, aşa cum o defineşte autorul lor, şi critica literară, aşa cum încerc s-o scriu, au mai mult decît un lucru comun, în eseul meu despre roman, de acum cîţiva ani, l-am citat pe Noica şi am afirmată că fenomenul **holomeriei** caracterizează deopotrivă şi arta. Căci nu poţi interpreta operele dacă nu vezi că părţile lor poartă în ele întregul. Visez să folosesc drept moto la o carte de critică aceste cuvinte ale logicianului: „ *Unor asemenea ginditori, care nu văd decît casele şi pentru care casele sînt făcute din cărămizi, le-ar prinde bine să treacă pe la şcoala broaştelor, din umorul britanic, unde se învaţă că şi cărămizile sînt făcute din case"* (p. 56).

Sînt dator cititorilor, la care cartea lui Noica n-a ajuns încă, dar pe care nu trebuie s-o piardă, cu mai multe lămuriri. Nu mă încumet s-o înfăţişez în amănunţime, deşi mi-a mers la inimă şi nădăjduiesc a o fi înţeles corect; ar fi dificil şi, poate, fără folos în paginile unei cronici literare. Dar trebuie să o rezum, cum mă pricep, ca să fie clar despre ce e vorba.

Fiindcă iată, am preluat din carte un cuvînt (holomerie), pe care l-a creat autorul, şi care se cade explicat; însă ca s-o pot face, e nevoie să mă refer la tot contextul. Henri Poincare spunea ironic despre silogism că se poate reduce

la o frază ca următoarea: „Dacă doi soldaţi fac parte dintr-un regiment şi regimentul dintr-o divizie, soldaţii fac parte din divizie". Logica, de la Aristotel şi pînă azi, a avut în vedere acest mod de a gîndi şi, oricîte s-ar mai putea adăuga pe seama silogismului şi a logicii clasice, *„rămîne un fapt că* - afimă acum Noica - *în orice prezentare, partea este în întreg"* (p. 23), dar niciodată invers. Logica aceasta, în care partea n-are *„nici o intimitate cu întregul şi nici vorbă ca ea să exprime întregul",* fiind doar *„un caz stilistic, un individ numărat şi un fel de soldat într-o oaste",* se poate numi *„logica lui Ares, zeul războiului". „Dacă te gîndeşti că ea invocă pentru exerciţiul ei numai două valori,* ***da*** *şi* ***nu, adevărat*** *şi* ***fals,*** *adică un fel de* ***sau-sau,*** *sau învingem sau murim, atunci îţi vine în minte că viziunea este solidară cu războiul pur şi simplu"* (p. 24). I se poate opune (şi acesta este pariul lui Noica) o logică a lui Hermes, în care partea să poarte întregul şi individualul să ţină în el generalul. Un holomer este tocmai un astfel de individual-general, o parte ridicată la puterea întregului: fenomenul holomeriei caracterizează **cel puţin** ştiinţele spiritului, pe om adică, deşi îl putem afla încă în multe alte locuri din natura vie şi nevie. De aici începe aventura ***Scrisorilor,***

care îşi propun să construiască o logică nouă, care, într-un fel, o răstoarnă pe cealaltă, creîndu-şi categoriile proprii, paralele. *„Logica lui Hermes pare să pretindă a răsturna aproape totul în venerabila ştiinţă al cărei nume îl invocă: pentru ea, raţiunea deplină nu este o formă de unificare, ci una de diversificare, pornind de la o unitate (pe care am numit-o holomer); procesele şi chiar formele logice, ca judecata şi raţionamentul, nu se obţin prin concentrare şi compunere, ci prin disociere şi descompunere; ca atare, raţiunea, cel puţin cea logică, nu ar fi o forţă agregantă, ci una dezagregantă, ba tocmai de aceea ar fi «raţiune», pentru că este în măsură să păstreze legi constante într-un univers în expansiune; în sfîrşit, totul pleacă, în logica lui Hermes, întocmai ca pe plan ontologic, nu de la simplu la complex, ci de la o complexitate structurată, respectiv de la un triunghi logic, a cărui tensiune lăuntrică ar genera distensiunile şi conexiunile logice, din 'gîndire, din simboluri sau din realul în organizată devenire"* (p. 69). Judecata, silogismul şi toate celelalte ' arată, într-o astfel de perspectivă, diferit. După ce, în prima secţiune a cărţii, Noica descrie logica lui Ares în lumina logicii lui Hermes, în cea de a doua, caută să conceapă, în aceeaşi lumină, *„o disciplină care nu există încă, după unii"* (p. 137).

E treaba logicienilor s-o discute în articulaţiile ei, s-o ciocănească, s-o asculte cu stetoscopul, s-o pună să umble; şi, poate, s-o dezvolte în detalii, făcînd dintr-o aspiraţie spre o altfel de logică o logică, pe deplin nouă. Eu mă întorc la uneltele criticii literare şi observ frumuseţea artistică a *Scrisorilor,* nu numai pline de savoarea ideii (şi cine l-ar întrece pe Noica în materie de savoare a ideii?), dar care ştiu să facă atît de expresivă cea mai pură speculaţie, jocul de cuvinte, analogia abstractelor, silogistica şi raţionamentul. Exemplele care ne stau la îndemînă sînt mult mai numeroase decît aş putea cuprinde într-o recenzie. Noica alege bunăoară o propoziţie de geometrie elementară, precum aceasta: *„Linia dreaptă este în realitate o elipsă"* şi scrie, comentînd-o. *Povestea Prinţesei regăsite: „La început a fost elipsa (în fond, conturul acela pe care-l percepe, cu o experienţă comună, din prima clipă cînd privim în cei doi ochi ai unei fiinţe umane). Elipsa a început să se- alungească, s-a alungit de tot şi a devenit o linie; dar linia a păstrat în ea amintirea elipsei, s-a frînt ca şi cum ar fi tins s-o regăsească şi a dat un unghi, iar întrucît unghiul, deschis cum era, nu amintea îndeajuns de elipsă, s-a prefăcut în triunghi, care era bun, căci readucea pentru prima oară conturul închis al elipsei, astfel că se putea întîrzia mult la el, cum şi întîrzie geometrii, pînă ce triunghiul el însuşi a trimis la poligoane, care pe*

măsură ce-şi înmulţeau laturile si deveneau mai regulate, regăseau ceva din curbura elipsei, o regăseau chiar pe deplin cînd deveneau la limită ***cerc,*** *iar acesta ar fi putut opri povestea la desăvîrşirea lui şi a proprietăţilor lui (ca şi Circe, cu cercul insulei ei, din povestea lui Ulise), dacă povestitorul nu ar fi ştiut că toate aceste proprietăţi sînt cazuri particulare ale proprietăţilor elipsei, pe care o readuce acum pe scenă (sau pe tablă), simplu,- dezlipind din centrul cercului cele două focare. Aceasta ar fi geometria elementară prezentată ca poveste a Prinţesei regăsite"* (p. 50).

Mai e nevoie să precizez ce legătură au geometria şi povestea cu logica lui Hermes? Sînt sigur că nu. Dar de vreme ce o face Noica însuşi, să-l citez: *„Aşa stînd lucrurile, propoziţia «linia dreaptă este o elipsă» implică în ea o cvasi infinitate de alte propoziţii, tocmai cele ale geometriei elementare, astfel încît logica nu mai trebuie întreprinsă din afară, prin acţiunea logicianului care combină o propoziţie cu alta, ci se oferă, poate întreagă, într-un singur ctmp logic, redus aici la propoziţie"* (p. 51). Şi ce exemplu minunat găseşte autorul ***Scrisorilor*** în şenila tancuhii: minunat şi neprevăzut, căci, dacă nu

numaidecît şenila, în orice caz tancul este mai curînd de-al lui Ares decît de-al lui Hermes. Dar în şenilă este o idee filosofică mai profundă decît în multe invenţii omeneşti:

„ fntr-adevăr, şenila este vehiculul ce se aşterne drumului (ca în versul popular românesc) şi pentru care, ca orice vehicul, drumul ar trebui să fie mediul extern, dar care a preluat asupra ei şi în ea drumul, devenind vehiculul cu drum cu tot, aşa cum a voit Hegel să aibă drept «adevăr» rezultatul cu drum cu tot, sau aşa cum a năzuit întotdeauna ftlosofia să aibă Unul cu multiplu sau cu divers cu tot. Aşa fiind, şenile ilustrează însuşi spiritul analitic, în sens bun, al raţiunii infra şi extra-umane, un spirit ce nu are acum nevoie să pună în joc cuţitul, bisturiul (cel mai nefilosofic obiect din sinul realităţii, cum ni s-a părut întotdeauna) spre a obţine descompunerea şi analiza, ci care «analizează», desfăcînd în părţi, prin desfăşurarea de sine, unitatea sintetică necompusă pe care o reprezintă ea, şenila, întocmai «mediului» silogistic, şenila dă, prin deplasarea ei, cei trei termeni fundamentali, de astă dată perfect materializaţi. Ea dă întîi generalitatea drumului, în orice parte şi oriunde s-ar îndrepta, aşadar o generalitate ca şi absolută (căci nu mai e vorba de o cale anumită, ci de orice cale, ca într-un adevărat Tao chinezesc); ea trădează apoi, cu făptuirea ei de vierme, dar de vierme ce are drumul în el şi nu se tîrăşte pe drum, individual, în versiune mecanică; şi tot şenila dă, atît sieşi ca realitate individuală, cît şi drumului ca realitate generală,

determinaţii, care sint în acelaşi timp libere şi necesare, libere pentru că se deplasează oriunde şi necesare pentru că totuşi deplasarea stă sub legea drumului" (p. 72).

Pe lîngă elipsa, cea cu doi ochi, unul la individual, şi altul la general, pe lîngă şenila, care se aşterne drumului, ca murgul din poveste, mai există şi alte obiecte filosofice demne de atenţie în ***Scrisorile*** lui Noica: dar poate că e mai profitabilă să le descopere fiecare cititor pe cont propriu. Eu atît am avut de spus.

(România literară, nr. 32, 1986)

,.Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru"

Nu ştiu despre cartea lui Constantin Noica apărută la Humanitas sub titlul ***Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru*** decît că a fost scrisă probabil în 1965. Cel puţin, aceasta e data care figurează la sfîrşitul ei. în capitolul antepenultim citim: .,*Capitolul acesta a fost trimis de autor, din ţara sa, de cinci*

ori — prin poştă, ca toate celelalte, — dar n-a ajuns la destinaţie niciodată, iar manuscrisul din ţară s-a pierdut şi el" (p. 104). Sub aceste rînduri neutre ca ton. bănuim o istorie oarecum patetică a cărţii. S-ar părea că Noica a redactat-o în mai multe reprize şi că, în totul ori în parte, cartea s-a aflat la un moment dat în mîinile unor prieteni din afară, cu excepţia capitolului XII, interceptat sau rătăcit. Pierzîndu-se şi manuscrisul, capitolul ar fi trebuit rescris. Forma actuală, de o pagină şi jumătate, arată că autorul n-a mai avut decît puterea să-l'rezume. Fiind vorba de o mărturie despre anii de închisoare, e cazul să precizăm, tot pe urmele autorului (p. 12), că el a fost arestat şi anchetat fiindcă a făcut să circule printre prietenii săi din ţară o carte primită de la cei din străinătate. O istorie cu o carte stă aşadar la originea evenimentelor relatate în ***Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru,*** care îşi are, la rîndu-i, istoria proprie. E păcat că editura n-a reconstituit nici una din aceste două istorii, lăsîndu-şi cititorii să se descurce după capul lor. Nu observ prima oară carenţa informaţiei în apariţiile de la Humanitas. Este, în cazul cel mai fericit, o impoliteţe faţă de cititori, iar în cel mai nefericit, o lipsă de profesionalism.

Cine s-ar aştepta ca Noica să-si povestească detenţia cu amănunte anecdotice s-ar înşela. Din jurnalele, memoriile ori ficţiunile inspirate de închisoare, care au văzut lumina tiparului la noi în lunile din urmă (Goma, Mihadaş etc.), aceasta este cea mai puţin epică. Ne vine greu s-o clasăm într-o specie. Nu e un jurnal căci n-a fost ţinută la zi. E prea sumară şi abstractă pentru a intra în categoria memoriilor, în mod vădit, nu comportă elemente de ficţiune esenţiale ca să fie un roman.

E mai degrabă un eseu autobiografic, o meditaţie pe tema închisorilor comuniste, în care experienţa personală nu are decît valoarea unui ingredient. Găsim imediat în ea toate calităţile şi defectele scrisului lui Noica; dată fiind însemnătatea umană (psihologică, socială) a subiectului, şi nu pur şi simplu aceea culturală, atît calităţile, cît şi defectele sporesc la ea, faţă de celelalte, cu un anumit procent.

Principala însuşire este inteligenţa cu care autorul comentează o experienţă pe care mulţi din generaţia sa au trăit-o. Cu excepţia cîtorva pagini ale lui Alexandru Ivasiuc, literatura noastră contemporană n-a mai cunoscut încercări notabile de a explica mecanismul ca atare al represiunii comuniste. Majoritatea mărturiilor ori ficţiunilor au excelat în latură documentară. Această latură este ca şi inexistentă la Noica, precum este fără relief aceea strict psihologică. Sub

raportul înfăţişării faptelor, avem în *Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru* o proză aproape comportistă, în care gesturile ţin locul reacţiilor lăuntrice. Inteligenţa e stoică. Protagonistul unui act profund nedrept şi profund lezant n-are nici un cuvînt de plîngere ori de protest. Strădania lui fiind de a înţelege, o dată pătrunse cauzele întîmplărilor, întîmplările în sine nu mai prezintă interes. Logica aşterne deasupra realităţii un scut protector. Principalul defect este - cum ştim că se petrece adesea -reversul acestei calităţi; şi anume model întrucîtva detaşat pe care inteligenţa îl adoptă în privinţa răului, neputinţa ei de a compătimi. *„E foarte grav, dar e lipsit de importanţă",* îi spune vîrstnicul colegului său de celulă mai tînăr. Disociere instructivă pentru felul lui de a gîndi; gravitatea ţine de ordinea imediată, personală, de lucruri; importanţa, de aceea generală, a ideii. Şi numai ac'esta din urmă contează. Tînărul (22 de ani, sportiv, anchetat pentru o trecere clandestină a frontierei) recepţionează explicaţia ca un cinism, în fond, pe el îl lasă indiferent de ce se întîmplă ce se întîmplă; ar dori pur şi simplu să nu se afle unde se află. Dacă nu vrea să explice, este fiindcă nu găseşte nimic de explicat; totul e un accident, totul e absurd. Diferenţa aceasta, dintre un plan al necesităţii şi un plan al hazardului, n-o realizează decît vîrstnicul. Pentru el, a explica valorează chiar mai mult decît a scăpa din situaţia în care a ajuns. A explica sine ira et studio; demersul- lui e pur ştiinţific. De aici, absenţa complexiunii sentimentale, omeneşti. Ştiinţa e amorală. Morala survine tocmai din pricina incapacităţii de a justifica, iar ştiinţa explică, nu justifică. Dacă ceea ce mi se întîmplă mie, aici şi acum, nu e decît un scenariu pe care, cu mai mult sau mai puţin efort, l-aş fi putut cunoaşte dinainte, atunci ceea ce mi se întîmplă poate fi foarte grav (pot muri, pot fi schilodit fizic şi psihic), dar nu prezintă nici o importanţă. Ca să fiu drept cu

Noica, trebuie să admit că „cinismul" lui filosofic este învăluit în ***Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru*** într-o undă de melancolie, care-l îmblînzeşte şi care ni-l apropie pe narator, în pofida seninătăţii cu care pretinde a fi trăit în miezul acestui ev aprins.

„ Figurează şi asta în Faust II? " îl întreabă tînărul pe vîrstnic, cînd freacă de zor amîndoi podelele celulei. Tînărul, ataşat de moment (de peria şi cîrpa de frecat podele), refuză speculaţiile vîrstnicurui. însuşi acest refuz introduce o mică notă de pluralism într-o carte în fond monologală, cum sînt toate ale lui Noica. Bahtin ar fi putut identifica aici dialogul romanului, **diferenţa,** alternanţa. Insă ***Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru*** nu e cu adevărat un

roman. L-aş numi un comentariu, şi încă unul de tip alexandrin. Noica dispreţuia critica literară pentru alexandrianismul ei. Dar ceea ce face el aici (şi a făcut, în definitiv, pretutindeni în cărţile lui) ţine de critică în măsura în care ţine de comentariul unui text. Nu contează că textul e aici viaţa, închisoarea, ancheta, reeducarea sînt privite ca motive de reflecţie şi de analiză. Noica nu e un povestitor, ci un hermeneut. Situaţiile, eroii par „potriviţi"; Alee e tînărul care trăieşte exclusiv în prezent, în concret; Matei e „vagabondul", omul fără rădăcini; Ernesc e omul care aduce rîsul. Şi aşa mai departe. Toate întîlnirile - cu oamenii şi realităţile - sînt de gradul al doilea la Noica, nu numai acelea cu autorii şi cărţile.

Dintre întîlnirile cu autorii şi cărţile, aceea capitală este cu Marx. Cu puţin timp înainte de eliberare, probabil din iluzia unei convertiri, protagonistului i se aduc în celulă operele complete ale lui Marx, hîrtie şi creion. E probabil ca marxiştilor să li se pară insuficiente consideraţiile aşa zicînd tehnice ale lui Noica. Dar Noica îşi urmăreşte în fond ideea lui, aplicînd-o lui Marx: ,,... *Văd în el, în biruitorul acesta de-o clipă, un adevărat frate Alexandru, încă unul. «Pitie pour les fortsl», îmi vine încă o dată să strig de aici unde mă aflu. Fie-vă milă de un gînditor atît de mare,- ce, în părţile lumii unde e prea des şi prost evocat, a ajuns de rîsul copiilor. Fie-vă milă de cum se întoarce biruinţa sa împotriva-i"* (p. 113). Care este ideea? Spre sfîrşitul războiului al doilea mondial, o mănăstire din Moldova a fost ocupată de trupe sovietice. Maicile au fugit care-ncotro. Cînd au revenit, după plecarea soldaţilor, au găsit în altar un bilet cu următorul conţinut: *„Comandantut~trupelor care au ocupat mănăstirea vă declară că a. lăsat-o neatinsă şi vă cere să vă rugaţi pentru sufletul lui".* De atunci numele lui Alexandru, comandantul, este pomenit în toate rugăciunile. Noica interpretează astfel lucrurile: „ *Cînd un învingător îţi cere să te rogi pentru el, înseamnă că-ţi oferă victoria sa, [...] Dar nu e aici un*

miracol uman şi o binefacere. S-au creat astfel condiţiile unei solidarizări mai adinei intre oamenii de astăzi, una intre inegali. Ce *dezastru spiritual ar fi fost dacă victoria răminea în mina învingătorilor, dacă fizicienii, biologii, sociologii şi oamenii politici ar fi ştiut pînă la capăt ce să facă, sau dacă supratehnicienii ar fi devenit manageri buni! Ce dezastru, dacă fratele Alexandru ar fi avut conştiinţă de învingător, cînd a intrat în mănăstire! Lumea s-ar fi împărţit între subiecte şi obiecte umane sau, mai degrabă, între o umanitate privilegiată, a învingătorilor şi o subumanitate. Miracolul uman este că victoria se poate (re)distribui"* (p. 78). Cu

alte cuvinte, numai minunii că învingătorii oferă învinşilor victoriile lor se datorează faptul că viaţa oamenilor rămîne în limite tolerabile, umane. Celor care au suferit din pricina marxismului (şi a comunismului), Noica le propune în cartea sa o meditaţie pe tema redistribuirii victoriei şi, în final, un lamento emoţionant pentru soarta lui Karl Marx, teribilul învingător din ultima sută de ani, împotriva căruia s-au întors cu toţii, beneficiari şi perdanţi, călăi şi victime, într-un cor uriaş de blesteme. E mai mult decît o înţelegere a mecanismului în comentariul lui Noica. E, din nou, acea melancolie atît de omenească, pe care am mai amintit-o, şi care arată că dacă sentimentul ne împiedică să explicăm, o explicaţie care nu ne conduce la un sentimentul ne împiedică să explicăm, o explicaţie care nu ne conduce la un sentiment este inutilă şi sterilă. Această frumoasă carte de subtile -explicaţii, în care e vorba de Goethe şi de Cervantes, de Marx şi de disputele dintre deţinuţi, de comunism şi de Europa de astăzi, se încheie cu o plîngere în spirit cantemiresc, zguduitoare şi profundă deopotrivă şi pe care îmi place s-ăi reproduc, aproape integral: „ *Fie-vă milă de felul cum se întoarce biruinţa sa împotrivă-i. Lăsaţi batjocura ieftină, cei care vă simţiţi victime ale lui; renunţaţi să-l descrieţi ca pe un biet om de rînd [...] Fie-vă milă pentru blestemele ce se vor acumula într-o zi peste capul lui, nefericitul de învingător.*

îl vor blestema ruşii, cărora le-a blocat afirmarea istorică atîtea decenii, cum nu reuşise în veacul al XlX-lea nici un absolutism ţarist. Il vor blestema evreii, coreligionarii lui, despre care a spus lucruri mai infernale decît orice antisemit. Il vor blestema muncitorii, pe care i-a amăgit o clipă că sînt o clasă unitară şi supranaţională, că au o identitate umană deplină şi că pot fi ei, numai ei, sarea pămîntului şi a istoriei. H vor blestema pînă şi comuniştii, cărora le-a interzis, cu pretenţia lui de a vorbi «ştiinţific», idealismul activ, puterea de creaţie şi accesul la noutate. H va blestema natura, pe care a pustiit-o în fond, cu furor-ul său de industrializare, în ceasul prim al maşinismului greoi.

îl vor blestema şi maşinile, rafinate cum vor deveni şi pregătite ca nişte mirese a se cununa cu fiinţa omului, în loc să fie manevrate de grosolanele miini muncitoreşti, îl vor blestema zeii, cu religiile lor, pe care le-a batjocorit ca fiind simplu opiu pentru popor, cînd ele tindeau şi uneori reuşeau să aducă lumii tot ce a vroit el, plus ceva, de care el nu mai ştia sau nu mai vroia să ştie.

Atunci va veni cineva care să spună: „lertaţi-/, a stat şi el sub nebunia Binelui. Rugaţi-vă pentru sufletul fratelui Karl. Rugaţi-vă pentru Big Brother» "

(p. 113-l14).

Aceste cuvine au fost scrise, profetic, în 1965, luna şi ziua necunoscute. Cînd le citim, ne aflăm (nu întîmplător) în 1990, august, 23.

(România literară, nr. 34, 1990)

„Jurnal de idei"

„Orice om la sfirşitul vieţii trebuie să scrie ***Autobiografia*** *unei idei. Ce e mai adine in noi decît noi înşine, este gîndul. Ce gînd te-a purtat? Ce gînd ai slujit?".*Această însemnare a lui Constantin Noica din ultimul deceniu al vieţii sale reprezintă şi una din puţinele urme scrise care atestă intenţia filosofului de a alcătui o carte cu titlul de mai sus', între cunoscuţi şi elevi, Noica s-a referit deseori la proiectul unei autobiografii aşa zicînd filosofice. Tot ce se ştie în această privinţă a fost descoperit într-o „notă testamentară", în care ***Autobiografia*** este definită drept încercarea de a povesti *„întruchiparea treptată a gîndului propriu de-a lungul unei vieţi trăite* ***fără rest, în idee".*** *„ De altfel, preocuparea de* ***a ţine un jurnal de idei*** *a fost preocuparea constantă a lui Noica, începînd din 1939",* observă editorul ***Jurnalului de idei*** de la Humanitas în nota lor introductivă. Vreme de aproape cincizeci de ani (filosoful a murit în 1987), aşadar, Noica şi-a făcut însemnări ce ar fi putut deveni, într-o redactare oarecare, autobiografia filosofică amintită. Aceste însemnări formează conţinutul ***Jurnalului de idei*** care care-l avem acum înaintea ochilor. El este rodul transcrierii şi ordonării (uneori anevoioase) a şase caiete •care s-au păstrat. Din păcate, alte nouă s-au pierdut, aşa că jurnalul are lacune importante, cum ar fi chiar aceea din anii 1944-l958, de imediat după publicarea ***Jurnalului filosofic*** din 1944 (retipărit şi el recent la Humanitas), la care trebuie adăugat golul din intervalul 1959 - 1964, cînd Noica s-a aflat la închisoare. Cele şase caiete (carnete, agende) acoperă bine, deşi inegal, mai ales perioada 1965-l987.

I_a ce se referă însemnările? Sub raportul conţinutului, ele sînt în marea lor majoritate ceea ce am putea numi cu un termen consacrat

„fragmente filosofice". Altele, puţine, au fost notate cu prilejul unor călătorii (Maramureş, Moldova, Londra, Paris), pe la începutul anilor '70, şi seamănă izbitor cu ***însemnările zilnice*** maioresciene, telegrafice şi menite a deveni un soi de **memento** de uz personal (dar şi documente într-o eventuală biografie). La capătul lor, Noica scrie: *„Din nou, ca anul trecut, două săptămim de fericire, fără filosofic... "* (ediţia Humanitas, p. 159), şi: *„Fericire turistică"*

(ibid.). Nu se observă vreo ironie. Sub raport formal, jurnalul de idei cuprinde note de lectură sau reflecţii proprii, aforisme, amintiri, ciorne de studii (şi de cărţi) etc. Indicele final alcătuit de Oana şi Victor Bârsan ne permite să ne facem o impresie destul de justă despre întinderea preocupărilor filosofului, în însemnările lui. Rezumînd, putem observa cîteva recurenţe semnificative, aproape nişte obsesii ale lui Noica în ultimele sale două decenii de viaţă (cam de pe la 60 de ani): matematica şi logica. Implicit, raportul ştiinţă-filosofie îl frămîntă pe un filosof care are, în Platon şi Aristotel, dintre cei vechi, şi în Kant şi Hegel, dintre cei noi, punctele de reper absolute.

L-am cunoscut personal -pe Noica relativ tîrziu, în urma unei invitaţii care ni s-a făcut amîndurora de către, de nu mă înşel, catedra de matematică a Institutului Politehnic din Bucureşti. Cu acea ocazie, Noica a vorbit matematicienilor despre **număr.** Regăsesc în însemnări zeci de referiri la ideea de număr (şi la aceea de mulţime), ca şi detaliul de care n-aveam habar, că Noica a fost la cursul lui Ion Barbu, cu care a dat şi un examen (penibil, din lipsa de talent a elevului), şi că profesorul (aflînd că ar dori să studieze istoria matematicilor în slujba filosofiei) l-a întrebat dacă ştie greacă (p. 222). Sugestia s-a înşurubat, se pare, în mintea lui Noica. *(,,In cultura de azi au rămas numai două limbi din atîtea idiomuri: greaca pentru trecut şi matematicile pentru prezent şi viitor. Cine nu foloseşte una din aceste limbi e un barbar; unul la propriu, se bîlbiie",* p. 55). După întîlnirea de la Politehnică, în maşină, Noica m-a întrebat dacă ştiu... germana. I-am răspuns că am studiat-o în tot liceul (ca profesor, domnul Renner!) şi la facultate. Mi s-a părut un pic dezamăgit. Bănuiesc că se pregătea să-mi ţină o scurtă conferinţă pe tema utilităţii indispensabile a germanei cînd faci critică şi filosofie, iar răspunsul meu nu i-a mai permis-o. „Dar greacă?", a întors-o el. „Nu, greacă nu ştiu". Ochii i-au sticlit de o fericire maliţioasă şi, în cele cîteva minute cîte le-am petrecut împreună în automobil, mi-a explicat de ce nu sînt (cu toate meritele mele de moment) decît un barbar cultural. Capitolul matematicilor n-a mai apucat să-l atingă. La Politehnică, unde el vorbise de număr, intrasem şi eu în unele probleme de matematică, în orice caz, dacă la

examenul (cu Noica!) de greacă veche căzusem fără speranţă, la cel de matematică aş fi putut obţine un suficient, deoarece, ca şi Noica, domeniul m-a fascinat, am citit o groază de cărţi (Solomon Marcus ar putea spune cîte mi-a oferit numai el!) şi, cînd nu-mi place deloc ce fac acum (se întîmplă tot mai des),

sînt cuprins de nostalgia matematicilor, disciplina pe care, după literatură, am iubit-o cel mai mult în şcoală.

Nu se poate descrie o carte cum este ***Jurnalul*** *de idei.* Noica, spre deosebire de Cioran, n-are vocaţia formulării aforistice, deşi scrie minunat. Poate ar fi mai corect să spun că nu-l interesează să decanteze artistic ideea. Aforismele lui sînt, unele, extraordinare, dar'numai întîmplător capătă formă literară. Trebuie privite ca simple eboşe. Finalitatea literară, aşa de marcată la Cioran, lipseşte. O colecţie s-ar putea alcătui. Nu ştiu dacă ar fi relevantă. Iată: *„ Mulţumeşte şi zilei care nu ţi-a dat nimic" „ Iţi e duşman cine te fixează într-o singură întruchipare; fie că o face din ură sau din dragoste " „ Dacă ziua ta nu are rod, ea nu este şi tu nu eşti" ,, Mă întrista că românul nu are conştiinţa tragicului. Undeva îmă el este în tragic, în neîmplinire şi inadecvaţie. E în elementul lui De aceea, poate, are discreţia lucrului".*

„Nit se definesc decît cele mijlocii. Nici răul nu se defineşte, nici binele" .

„Cum se face că Biblia sacralizează prin traducere orice limbă[7] Ea singură O problemă pentru lingvişti. Orice traducere aici e la înălţimea originalului"

Felul de a fi receptiv la fragmentele filosofice ale lui Noica nu e, de cele mai multe ori, artistic. Ceea ce tulbură citindu-le e, desigur, şi expresia, forma, dar mai des gîndul însuşi. Porneşte, de pildă, de la portretul făcut de Platon lui Socrate în *Apologie,* întrebînd oracolul din Delfi dacă există om mai înţelept decît el, Socrate află cu stupoare că nu există şi-şi consacră viaţa spre a-şi dovedi sieşi contrariul, dar descoperă că nici cei mai înţelepţi oameni nu ştiu nimic. Ba chiar că unii dintre ei îşi ignoră pînă şi ignoranţa. Comentariul lui Noica este extraordinar: ,, O *viaţă de om n-a fost astfel decît ecoul ironiei unui zeu... Dat; în fond, nu sînt toate vieţile aşa? A glumit un zeu lăuntric cu noi, spunînd: e ceva de capul tău. Şi ai făcut ca Socrate, numai că tu ai crezut ce spune el şi l-ai dezminţit pînă la urmă pe zeu, în timp ce Socrate* ***nu*** *l-a crezut, şi pînă la urmă l-a confirmat"* (p. 58). Mă gîndesc că am făcut critică literară şi n-am făcut matematică din pricina unor întîmplări şi a unor oameni amestecaţi în ele; nu poate fi vorba de vreo necesitate, nu, dar de ironia unui zeu, da; şi arunci,

nu cumva l-am dezminţit prin critică, deşi l-aş fi putut confirma prin matematici, de vreme ce mă îndoiesc mai abitir că aş fi ieşit un bun matematician decît că sînt un bun critic? Problema pusă de Noica mă duce spre un abis. E, de altfel, specialitatea casei,

Ca'şi în alte cărţi ale lui Noica, în aceasta dezacordurile cele mai neplăcute îmi sînt stîrnite de consideraţiile pe tema literaturii şi a autorilor de literatură. Dar să încep din capătul opus. Despre ***Luceafărul*** eminescian Noica face una din cele mai pătrunzătoare observaţii: *„Nici o fiinţă pămîntească nu merită să i te închini - şi totuşi i te închini. E c'elălalt sens al* ***Luceafărului*** *lui Eminescu; întîlnirea dintre două lumi, cind cea incoruptibilă se înclină în faţa coruptibilului* (...) *Ce este extraordinar în* ***Luceafărul*** *nu este că nemuritorul coboară; este că muritorul (care arde, cucerit de un simplu Cătălin) rezistă..."* (p. 230). O mare supărare îi produce lui Noica „inflaţia poetică" actuală. A avut şi o dispută pe această temă cu Dorin Tudoran. Filosoful crede că e vorba de o simplă sensibilitate poetică needucată şi lipsită, „după nefastul model francez'', de orice meşteşug, „dispreţuind superior rima" şi ritmul etc. Cel mai urît lucru pe care îmi vine să i-l spun lui Noica, referitor la acest subiect, este că, în mod evident, el n-a citit poezia (şi în general literatura actuală) pe care o condamnă. De altfel, într-un interviu, întrebat care-i sînt prefermţele. l-a numit, dintre poeţi, pe loan Alexandru şi dintre prozatori pe Paul Angliei. Preferinţele nu se discută, ştiu. Dar cînd mărturiseşti unele precum acesta, nu mai ai credit să spui despre-Caragiale şi E. lonescu, dramaturgii noştri de geniu, că nu sînt mari fiindcă zugrăvesc „doar strîmbătatea socială circumstanţială" şi că, respectiv, descriu **prea repede** omul fundamental. Este, în general, la Noica ceva care ar putea primi numele de aroganţă filosofică şi care se vede bine în faţa artei. Ea constă într-o privire aşa de înaltă încît nu mai rtţme aproape nimic. Aroganţa aceasta are doza ei de facilitate, şi care o face de necombătut în exemple, căci, neoprindu-se decît la piscuri n-are cum greşi. Dar să spui că toate marile cărţi ale umanităţii sînt cele de dinainte de Montaigne, care a introdus noţiunea de autor şi a degradat cultura, şi că după Montaigne, aparţinînd neapărat **cuiva,** nici o carte nu mai e sortită să rămînă? Pentru Noica romanul nu există decît ca lectură de consum pentru femei, acela poliţist, de aventuri, tot aşa, dar pentru tineri, acela modern, de la Joyce, e simplă literatură sterilă de gradul II, critica e nulă moral şi filosofic ca act pur de alexandrianism, muzica este exterioară spiritului etc., etc. Toate acestea: sînt simple copilării ale unui mare spirit, pentru care arta e o formă a frivolităţii, a unui filosof care cochetează cu iluzia

economicoasă, că există în cultură, ranguri, că numai rangul întîi contează, tot restul fiind... literatură. Această suficienţă filosofică nu adînceşte însă raportul omului cu arta în aceeaşi măsură în care îl sărăceşte. Frumuseţea

constă, spunea un critic (dar părerea criticilor n-are valoare pentru Noica), în existenţa deopotrivă a unei capodopere ca ***Anna Karenina*** de Tolstoi şi a unei opere „minore" ca ***Fum*** de Turgheniev; una fără... alta n-ar fi cu putinţă, numai compararea lor ne dă sentimentul de frumos; arta este domeniul **diferenţei...**

(România literară, nr. 2, 1991)

„Eseuri de duminică"

Citind ***Eseurile de duminică,*** pe care Constantin Noica le-a publicat în revistele anilor 1936-l943, dar pe care abia acum le strînge în volum editura Humanitas, după trei tentative făcute de însuşi autorul în 1944, 1970 şi 1985, nu se poate să nu te gîndeşti la tot ce desparte aceste articole şi conferinţe de spiritul filosofic al epocii în care Emil Cioran îşi tipărea eseurile exasperate, Mircea Eliade paradoxele metodice, iar Eugen lonescu nihilistele comentarii critice.

Se observă lesne că Noica este cel mai puţin liric dintre toţi. Şi el nu e niciodată tînăr. A fost din prima clipă adult sau, poate, bătrîn. Nu există la Noica nici protest, nici furie, nici entuziasm. Filosoful este mai degrabă un pedagog decît un iluminat. E şi singurul care a creat şcoală, după Nae lonescu, profesorul tuturor. Tonul îi este calm, persuasiv şi întreg, efortul i se îndrumă spre o înţelegere cît mai cuprinzătoare şi mai echilibrată. *„Să rostim deci curajos banalităţile noastre",* exclamă el într-un rînd (p. 32). Sau *„Ceea ce nu întUneşti, decît la foarte puţini oameni, este un înţelept simţ al măsurii"* (p. 34). Să fie el fratele fiului risipitor despre care vorbeşte într-un superb eseu (a cărui sursă editorul n-o cunoaşte, dar din care există frînturi, risipite ca oasele lui Osiris, în ***Jurnalul filosofic*** din 1944)? Să fie el adică acela care se supune, acela care se teme să nu piardă? Există peste tot la Noica un fond de cuminţenie înţeleaptă a gîndirii, tradus printr-o pedagogie fals blajină. Noica este, în chip incontestabil, un ipocrit, prin ipocrizie trebuind să înţelegem acea viclenie a învăţătorului care, convins în sinea lui că ştie şi că înţelege tot, joacă dinaintea elevului comedia ignoranţei şi a incapacităţii de pătrundere: *„Acesta e destinul inteligenţei* - se văietă extrem de inteligentul Noica-: *să se amestece unde nu trebuie şi să nu facă ceea ce trebuie,",* (p,,25). Şi încă ceva: într-un comentariu la Kant, Noica lămureşte .în ce sens filosofia acestuia se cuvine interpretată ca o critică: pentru că nu urmăreşte să

extindă cunoştinţele noastre, ci să le îndreptăţească. Situîndu-se în acel dincoace în care el însuşi a identificat transcendentul kantian, Noica face în

eseurile lui de tinereţe (şi nu numai în ele) o critică a ideilor; fundamentîndu-le prin analiză şi prin explicaţie.

Pînă şi stilistic se poate remarca la Noica înclinaţia către exprimarea simplă, „nefilosofică". *„Aş vroi* - citim la pagina 134 - *să vă spun despre ea (despre* ***Critica raţiunii pure*** *- N.M.) ceva atît de clar, incit, dacă ne-ar asculta un filosof, să n-o mai recunoască".* Dacă nu m-aş teme că voi fi înţeles greşit, aş spune că Noica e ispitit să popularizeze conceptele filosofice şi, în general, ideile. El doreşte două lucruri: să le simplifice pînă la a le face accesibile intelectualului fără pregătire specifică şi să fie, pe această cale, cît mai convingător cu putinţă. Noica este un gînditor din speţa celor care nu se mulţumesc să ori să se comunice: el tinde să stîmească emulaţie şi să convertească, în filosoful Noica stă pitit un pedagog, iar în pedagog un misionar. Pedagogia gînditorului este o formă de a corupe sufleteşte. Aş nota, în această ordine de lucruri, că stilul a rămas acelaşi în cărţile lui Noica, de la 28 la 78 de ani. Bătrînul filosof retras la Păltiniş în ultimul său deceniu de viaţă gîndeşte şi se exprimă întocmai ca tînărul filosof din ***Mathesis*** ori din ***Eseurile de duminică.*** Particularitatea stilistică cea mai izbitoare este folosirea persoanei a doua singular, care, resimţită uneori astăzi ca o afectare, indică dorinţa secretă a autorului de a-şi împărtăşi cunoştinţele pe calea cea mai directă şi de a obţine o eficacitate maximă. El pare a-i spune cititorului: tu eşti cu mine, acum, cînd scriu sau gîndesc; şi ţie ţi se întîmplă un lucru sau altul, nu numai eroilor din relatarea mea. Iată un pasaj: *„Blaga poate să aibă sau să nu aibă dreptate, lecţia lui e plină de tilc. Aşa rătăceşti înainte de a te Intoar'ce al ale tale. N-ai ce face: ele nu sînt cu adevărat comorile tale pînă ce nu le-ai părăsit de-a binelea. Cîteodată te cuprinde spaima că n-ai să le regăseşti - şi nici nu le regăseşti Dar întotdeauna cînd te stăpîneşti cu adevărat în ele, simţi că n-o puteai face decit printr-un ocol - care e cultura însăşi"* (p. 82). Alături de Blaga, rătăcesc împreună cel care scrie şi cel care citeşte, înainte de a se întoarce la ale lor şi sînt încercaţi de aceeaşi spaimă că nu le vor regăsi. Pe acest ton de comunicare intimă (era să spun de comuniune), caută Noica să insufle elevului său (cititorul lui Noica se simte întotdeauna elev) adevărurile sau convingerile filosofice.

Temele ***Eseurilor de duminică*** au mai puţină importanţă. Cîteva idei şi lecturi sînt recurente, dacă ne referim la preocupările filosofului din anii tinereţii şi[1] apoi ai'bătrîneţii sale. Noica este, de la început, un „naţionalist" şi un ,-,optimist" cu privire la destinul neamului său.

Unele imperceptibile schimbări de apreciere se pot totuşi remarca, în 1936, el vorbeşte ***Despre o Românie" binecuvântată,*** în care tinereţea noastră ca popor este considerată o valoare, iar deznădejdea este respinsă principial. Opoziţia faţă de teza lui Cioran, cînd şi-a propus să reediteze în volum, eseurile, Noica se gîndea să dea culegerii chiar titlul eseului din 1936. Aş zice fără nici o maliţie: ce bine că nu şi-a realizat intenţia! în 1970 ar fi sunat groaznic acest titlu, ca să nu mai spun că una din ideile eseului, aceea că reîntregirea ţării între hotarele istorice încetase a mai fi o misiune pentru generaţiile de după 1918, ar fi fost cu siguranţă eliminată de cenzură, în 1940, în eseul ***România de totdeauna,*** Noica devine mult mai circumspect în valorizarea constituentelor românismului. EI scrie: *„Nu vedeţi că tot ce preţuiţi m românul de totdeauna este tot ce* ***nu*** *este el, tot ce nu a putut să fie el? "* (p. 31).

Eseurile de duminică este o carte foarte frumoasă şi instructivă, o poveste care are ca subiect ideile (filosofice ori curente) şi ca autor un filosof cu suflet de misionar.

(România literară, nr 3, 1993)

„Modelul cultural european"

Am comentat deunăzi cele dintîi scrieri ale lui C. Noica ***(Eseuri de duminică).*** Am acum în faţă ultima lui carte, apărută în 1988 în germană sub titlul ***De dignitate Europae*** (Editura Kriterion) şi reluată de Editura Humanitas sub titlul ***Modelul cultural european.*** Cartea cuprinde eseuri publicate în anii 1986-l987 în *România literară, Viaţa Românească* şi *Ramuri.* Versiunea românească din reviste a fost pregătită pentru tipar de către autor. Probabil că şi titlul cărţii îi aparţine.

Lăsînd la o parte prefaţa, despre care voi vorbi la sfîrşit, sînt-nouăsprezece eseuri concepute evident în vederea unei cărţi, legate adică între ele prin idee şi continuîndu-se ca o ştafetă de la cel dintîi la cel din urmă. Ele se înscriu în marea tradiţie a filosofici culturii numită morfologia culturii, pe care a inaugurat-o, pe la începutul acestui veac, Leo Frobenius, al cărei statut i l-a dat ceva mai încoace Oswald Spengler şi dintre promotorii căreia nu putem să omitem pe Lucian Blaga. Dar Noica vine cu un punct de vedere critic faţă de felul în care toţi aceştia şi-au înţeles disciplina, părîndu-i-se că întruchipările spaţiale, fie ele abisale (adică subconştiente) de care ei s-au folosit ca să descrie culturile, mai degrabă pietrifică realul istoric decît îi sugerează evoluţia, îi sacrifică în definitiv curgerea în favoarea unei

configuraţii care, în plus, apare deseori fragmentată, în locul acestei morfologii tradiţionale, Noica pune morfologia ca parte a gramaticii. Pe cît de neaşteptată, pe atît de simplă este restituirea operată de el, un soi de ou al lui Columb: *„O asemenea morfologie* [...], scrie Noica (p. 89- 90), *datează din ceasul clnd alexandrinii Antichităţii au pus ordine în manuscrise, în scrieri şi scriere, în ortografie, în gramatică, în exprimarea logosului şi, poate fără s-o ştie, în logos el însuşi. Orice altă morfologie, chiar dacă n-ar fi spaţială, este străină de gînd, înţeles ca obiect. Morfologie la propriu, cea care cu sintaxa laolaltă alcătuieşte partea fundamentală a gramaticii, vorbeşte despre «părţile de cuvînt», care în realitate sînt tiparele, condensările, formele şi ipostazele gîndului".* în secolul nostru s-a mai inventat o sintaxă logică, iată acum şi o morfologie logică.

Nu va mai surprinde pe nimeni dacă, în locul spaţiului „grotă" de la Frobenius ori al timpului „havuz" de la Blaga, ca să exemplific cu ele imaginile arhetipale pentru diferite culturi istorice, va găsi la Noica o eră a substantivului, cu care se încheie Evul Mediu, una a adjectivului în care se împodobeşte Renaşterea, una a adverbului în Baroc, una a pronumelui personal în Romantism şi aşa mai departe pînă la nefericita epocă actuală a conjuncţiei, toate nefiind decît vîrste ale aceleiaşi culturi europene întru elogiul" căreia autorul a conceput eseurile sale. înainte de a explica raţiunea acestui elogiu, nu mă pot opri să nu citez două superbe pasaje, la fel de frumoase ca atîtea la Noica, în care speculaţia cea mai abstractă şi cîteodată hazardată se îmbracă întf-un vocabular plastic cuceritor şi memorabil. Primul pasaj narează moartea Evului Mediu cu modelul lui substantival de gîndire: *„Pe cîmpul de la Azincourt, în nordul Franţei, ia sfirşit era substantivului. Acesta din urmă, devenit subiect în fraza şi în contextul istoriei, luase chipul cavalerului şi al seniorului, cel dinţii încercînd să-şi asume singur — clnd nu se integra într-un ordin — răspunderea ultimă, întocmai Cavalerului rătăcitor pe care-l încorpora mai tîrziu, cu delirul său, Don Quijote; cel de-al doilea, seniorul, ca subiect al mănunchiului său de vasali. Dar, spre a înfrunta lumea, le trebuia o armură. Aşa deci, în zale, cu armura lor de subiecte suficiente lor Insele, călare pe cai înzăuati şi ei, avea să apară floarea nobilimii franceze pe cîmpul de bătălie de la Azincourt. Aşa, iarăşi, aveau să se afunde nobilii, cu cai cu tot, în noroaiele de pe cîmpul de bătălie, unde feciori de păstori britanici, în picioarele goale, îi înfundau cu săgeţile lor şi mai adine, pînă la moartea cea fără de glorie"* (p. 100-l01).

Al doilea pasaj se referă la ivirea Renaşterii, înveşmîntată în straiele ei pestriţe ca în nişte adjective scînteietoare: *„în gramatica*

culturii europene, adjectivul venea, spre sfîrşitul Evului Mediu, să grăbească extincţia substantivului. Piereau cavalerii închişi în armurile lor ca în nişte fortăreţe, spre a lăsa la Florenţa loc unei umanităţi pestriţe, în sinul căreia fiecare se îmbrăca după gustul şi fantezia sa. [...] Ne închipuim chiar că s-ar putea reface într-un fel istoria spiritului cu istoria costumaţiei, iar în civilizaţia europeană ţesătoriile Florenţei dădeau bogăţie şi deopotrivă trimiteau, cu stofele lor, la varietate, frumuseţe, bun gust şi, într-o largă măsură, la arta care abia acum se năştea în adevărata ei autonomie: la pictură. Dar este aceasta arta tipică a adjectivului? Căci adjectivul • este decalcul lui epitheton: ceea ce e pus peste ceva [...] Oamenii şi lucrurile (Renaşterii) sînt aşa cum arată epitetele lor" (p. 102-l03).

Solide sub raportul cunoştinţelor istorice şi pur speculative, convingătoare şi indemonstrabile, ştiinţifice şi literare, eseurile lui Noica sînt pentru spiritul nostru deopotrivă hrănitoare şi savuroase. Puţini au apărat într-un mod mai seducător modelul oferit lumii de cultura Europei. Meritul ei principal ar fi acela la care se gîndiseră şi alţii, îndeosebi Malraux; dacă toate culturile au dat de obicei seama de colţul lor de lume, cultura europeană este prima care s-a'deschis spre toate colţurile lumii. Ea a reuşit acest lucru fiindcă este o cultură fără mister, neiniţiatică, transparentă, făcută a fi transmisă. Cînd eroul lui Sadoveanu din *Creanga de aur,* în drumul său de întoarcere în Dacia, ajunge în Bizanţ, el a trecut pe la egipteni şi a supt din laptele înţelepciunii lor străvechi. Noi îl redescoperim înţelept, dar direct nu cunoaştem nimic din învăţătura dobîndită, care e secretă. Din contra, tot ceea ce Werther al lui Goethe învaţă în anii săi de ucenicie şi de călătorie, aflăm în cele mai mici detalii. Aceste exemple (care-mi aparţin) măsoară distanţa dintre o cultură deschisă şi una închisă şi ne pot indica superioritatea formatoare a celei dintîi. O idee a lui Noica este şi că s-ar cuveni să aşezăm debutul culturii europene în anul 325 al conciliului de la Niceea, şi în Estul bizantin, nu în Vestul roman, deja haotic la acea dată la care Estul, el, putea lega între ele şapte asemenea concilii, pe durata a patru sute de ani, şi din care făcea nu numai prilejul unor foarte profunde dezbateri spirituale, dar şi un soi de enciclopedie a gîndirii europene pe cale *de* a lua fiinţă. Cu unele exagerări, această parte a cărţii aduce puternice argumente în favoarea deosebirilor dintre modelul european şi celelalte modele, dacă le putem numf aşa, fiindcă ele tocmai caracter modelator n-au avut.

Prefaţa cărţii, la care am promis să mă întorc, este, vai, scandaloasă şi arată coexistenţa la Noica a unei inteligenţe sclipitoare cu orbitoare prejudecăţi. Prefaţa condamnă, în termeni plăcuţi propagandei comuniste,

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

Occidentul contemporan „debusolat", cu bolile lui sociale cronice şi cu tineretul lui „isterizat", incapabil să mai producă altceva decît cărţi pe care lumea de mîine „le va arunca în foc". Cine ar dori să înţeleagă exact erezia intelectuală din aceste pagini de introducere ar trebui să citească studiul lui J.F. Revel, ***Cunoaşterea inutilă,*** tradus de Dan C. Mihăilescu tot pentru Humanitas; ar vedea atunci cum într-o inteligenţă hotărît genială, ca a lui Noica, îşi pot face cuib idei hotărît stupide, ca acelea din prefaţa amintită, şi şi-ar da seama cum oameni superiori, mari intelectuali au putut deveni purtătorii de cuvînt inconştienţi (şi cu atît mai eficienţi) ai propagandei comuniste. Argumentele antioccidentale din prefaţă suferă de ceea ce Revel numeşte o logică de stînga, chiar dacă sînt în spiritul convingerilor de tinereţe ale lui Noica, şi ele antioccidentale, dar într-o logică de dreapta.

(România literară, nr. 18, 1993)

Al. Pin **AL. PIRU „Panorama deceniului literar românesc 1940-l950"**

Panorama deceniului literar românesc 1940-l950 de Al. Piru nu este, sîntem din capul locului preveniţi, nici o culegere de recenzii, nici o istorie literară, ci - cum indică şi titlul - un tablou: *„pe cit posibil complet, studiat In cele patru sectoare ale sale, adică al poeziei, prozei, dramaturgiei şi criticii",* ţinînd permanent seama „de criteriul estetic", deşi fără să neglijeze şi alte fapte *„care compun complexul fenomen literar ".* Autorul e conştient, apoi, că *„ istoricul literar viitor nu va reţine deceniul 1940-l950 ca perioadă literară"* (distinctă), dar intenţia lui nu este decît *„a documenta asupra unui spaţiu in mod greşit socotit alb"* şi, dacă un dicţionar de opere şi autori ar fi fost mai nimerit pentru aceasta, a ales totuşi calea panoramei din respect pentru perspectiva istorică. Este invocată ştiuta *Panorama de la nouvette litterature francaise* (nouvelle ed. ref, 1960) a lui Gae'tan Picon şi, spre a ni se risipi şi ultimele dubii privind legitimitatea îndrăzneţei metode, se dă şi un citat de la p. 47.

în fapt, *Compendiul* lui G. Călinescu se cuvenea amintit înainte de orice,

fiindcă şi stilul şi concepţia lui Al. Piru în *Panorama* (ca şi în *Literatura română veche* sau în *Literatura română premodernă)* se şi vor vizibil călinesciene.

Sub raportul concepţiei, Al. Piru urmează deschis pe Călinescu şi totodată îl simplifică. Dacă nu situa literatura în istorie (mai exact: dacă nu accentua pe această latură), Călinescu nu ignora istoria pe care literatura o poartă în ea, şi *Compendiul,* limitînd indicaţiile de decor, se înfăţişa totuşi ca o descriere istorică a literaturii în cuprinsul căreia flecare categorie (messianicii pozitivi, micul romantism, romancierii, tradiţionaliştii etc. ...) era în egală măsură estetică şi istorică. Pentru Al. Piru, istoria rămîne doar un cadru exterior: de aici împărţirea cam mecanică pe secole (în cărţile anterioare) sau fixarea unui deceniu, literar vorbind, perfect arbitrar (în *Panoramă),* în acest cadru vom afla pe scriitori, grupaţi după genul literaturii pe care o scriu şi după generaţii. Aşadar, un dicţionar al literaturii deceniului *5* care înlocuieşte criteriul alfabetic cu acela al genului şi al generaţiei, tot fără mişcare în timp, tot fără istorie interioară. *Panorama* lui Al. Piru are măcar o idee principală, ea este o suită de analize, un tablou static, o hartă ridicată dintr-un punct abstract, înseamnă lipsa perspectivei istorice şi o lipsă a simţului istoric? Nu m-aş grăbi să pun semnul egalităţii între una şi alta, chiar dacă Al. Piru însuşi a făcut mereu, cînd a avut prilejul, astfel de nedreptăţi.

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

Scrupulul cel mai mare al domniei-sale fiind exactitatea, un cititor maliţios (şi care i-ar cunoaşte plăcerea cu care caută oricui nod în papură) ar putea observa la rîndu-i destule inexactităţi. Deceniul literar 1940-l950 n-are, de pildă, nici o acoperire obiectivă, începînd la 1940 numai fiindcă acolo se oprise ***Istoria*** lui Călinescu şi sfîrşind la 1950 complet nejustificat. De ce nu la 1948 sau chiar la 1952? Şi nu trebuie oare analizat ***Nicoară Potcoavă*** în legătură cu restul literaturii postbelice a lui Sadoveanu? Tot aşa: dacă în cazul lui M. Beniuc, M. R. Paraschivescu, Şt. Popescu, D. Stelaru se discută şi de volume care nu se încadrează în deceniul 1940-l950, de ce nu se repetă excepţia şi în cazul Măriei Banuş sau a lui E. Jebeleanu, şi ei la fel de greu de priceput în absenţa cărţilor de debut? Să continuăm? Probabil că astfel de abateri sînt fatale, de vreme de Al. Piru, atît de vigilent în a le semnala în cărţile altora, nu s-a putut pune la adăpost nici pe sine însuşi de o remarcă asemănătoare. Şi dacă ţinem atîta la exactitate, să spune că nici rezumatele de opere nu sînt chiar infailibile în ***Panoramă.*** în ***Moartea lui Iacob Onisia*** de Geo Bogza ar fi vorba, după Al. Piru, *„de temerara încercare a unui miner de a merge în miini pe cablul*

funicularului pentru a ajunge mai repede acasă în ajunul Crăciunului şi de fatala lui prăbuşire în prăpastie, după o supremă încordare ". însă Iacob Onisia ar fi trebuit să fie acrobat ca să facă drumul mai repede în acest chip ciudat decît mergînd ca toţi'oamenii pe potecă, în realitate, el s-a folosit de funicular şi a fost surprins de întreruperea curentului (uitase că-i ajun de sărbătoare) deasupra unei văi; încercînd să meargă, atîrnat în mîini pînă la primul stîlp. s-a prăbuşit numaidecît.

„Călinescian" se vrea, în ***Panoramă,*** în tot ce scrie Al. Piru, stilul propriu-zis al analizei, numai că fără seva şi viziunile lui Călinescu. Cine s-ar îndoi de modelul acestor rînduri cu care se deschide paragraful despre M. Beniuc? *«între munţii Codrului şi munţii Metalici, Grisul Alb taie o vale îngustă ce se lărgeşte din ce în ce spre cîmpia Tisei, lăsînd în urmă Ţara Zarandului şi crestele pleşuve ale Bihariei. Acolo, pe apa „limpede şi sonoră" a Desnei, în Sebişul străjuit de Pleşcuţa şi de culmile împădurire ale Dealului Mare, s-a născut în anul marilor răscoale ţărăneşti, 1907, poetul M.B.».* Exemplul este aproape caricatural. La poezie, la proză, analiza decurge în tiparul consacrat, în unele scurte evocări biografice, călinescianismul e împins încă mai departe la penibile mărunţişuri: *„Mai în tot timpul anilor de studii, Ion Cutova, suferind de TBC pulmonar, a stat prin diferite sanatorii (Satulung, Moereni), îndurînd operaţii grele şi un pneumotorax*". Romanele sînt povestite pe scurt, orice „interpretare" lipsind şi s-ar presupune că tonul povestirii critice trebuie să ae dea o idee,

ca la Călinescu, de tonul inefabil al romanului, însă uneori se întîmplă ca ideea pe care ne-o dă să fie greşită. Un pasaj din ***Desculţ*** e relatat ca şi cum ar fi vorba de o veselă răscoală de operetă: *((Pe urmă răsculaţii merg in satul vecin. Secara, şi Precup Uţitpăr deschide abdomenul logofătului Filip Pisicu, turnindu-i înăuntru mămăligă fierbinte şi o oală de fasole (...) Cînd soldaţii se opun a trage în fraţii lor, ofiţerii, boierii, îi leagă în „răscol", îi bat '„santimetru cu santimetru" şi-i ucid în masă».* Zece rînduri mai jos, citim: *„Registrul tragic urmează celui comic...* ". Aşadar, pînă aici am fost în registru comic!

Nu se poate contesta că *Panorama* e o carte utilă. Al. Piru şi-a rescris vechile recenzii, fără să facă un lucru cu adevărat nou, dar răpindu-le, într-o măsură, autenticitatea. Găsim în *Panoramă* autori de toată mîna (unii care au fost ignoraţi pe nedrept pînă azi), rezumate laconice de romane, drame, poeme şi studii critice, judecăţi în general acceptabile, referinţe necesare şi

indice de titluri. Tabloul nu e selectiv, ci aproape complet, în avantaj ies - mereu - scriitorii mărunţi, fiindcă maniera constatativă a autorului nu se potriveşte unui Blaga sau unur Arghezi. Critica lui Al. Piru este" prin excelenţă ,.negativă", serioasă fără gravitate şi ironică fără umor. E ca şi cum noţiunea de critică ar fi luată mereu la propriu. Despre marea poezie lirică, despre autobiografia unui filozof, nu se poate scrie, fireşte, cum scrie Al. Piru despre *Nebănuitele trepte* sau despre *Hronicul vîrstelor;* dar despre autorii neînsemnaţi sau fără talent e singurul mod potrivit de a scrie, într-o jumătate de pagină. Al. Piru absoarbe opera, ca o sugativă pe care rămîn întipărite cîteva pete de cerneală. Mulţi au descoperit, în acest stil uscat şi detaşat, obiectivitate, însă a fi obiectiv n-are nici un sens în critică decît dacă se dovedeşte mai întîi că e la mijloc o personalitate. *Panorama* lui Al. Piru răspunde, dintre toate năzuinţele exprimate de autor la început, mai ales aceleia de *,,a documenta asupra unui spaţiu în mod greşit socotit alb"* din istoria noastră literară.

(Contemporanul, nr. 21, 1969)

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

ALEXANDRU PALEOLOGU „Treptele lumii sau calea către sine a Iui Mihail Sadoveanu"

Eseul consacrat de Alexandru Paleologu lui Sadoveanu *(Treptele lumii sau calea către sine a Iui Mihail Sadoveanu)* este probabil lucrul cel mai original care s-a scris pînă astăzi despre autorul *Baltagului.* în cîteva din punctele lui de plecare sînt bucuros să mă găsesc solidar cu Alexandru Paleologu. E vorba, înainte de orice, de considerarea marelui scriitor nu ca *..un instinctual, om al naturii",* ci ca *„un artifex de esenţă cărturărească",* intelectual şi erudit, a cărui operă a evoluat vizibil de la cărţile tinereţii la cele ale maturităţii *„printr-un proces de transmutaţie interioară care l-a modificai fundamental".* Se ştie că nu toată lumea împărtăşeşte ideea acestei rupturi. Linia de demarcaţie între întîiul moment %" cel următor ar trece, aproximativ, prin anul 1929, cînd Sadoveanu a publicat *Zodia Cancerului,* precedată de *Hanu-Ancuţei* şi de *împărăţia aflor* şi urmată de *Baltagul,* în primul moment, legat de ambianţa săm'uătoristă, povestirile şi romanele sadoveniene se înfăţişează, ca şi restul prozei epocii, în necontestabil regres faţă de marea proza a epocii anterioare; în următorul, capodoperele sadoviene alcătuiesc un tot, un fel de sistem comunicant. *„Abia după un sfert de secol de .a debut,* scrie Alexandru Paleologu, *Sadoveanu a devenit Sadoveanu. Dacă mi vrem să admitem asta, mi înţelegem nimic din lenta şlefuire a pit' 'ei*

săvîrşită de Sadoveanu şi nu înţelegem sensul lungii sale căi către sine". Trebuiesc, de asemenea, înlăturate, susţine criticul, eucomiul pur, ce transformă o operă vie într-un soi de moaşte scoase periodic la ivt-ală şi atinse cu degetul spre reconfortarea orgoi-uiui naţional, ca şi toate aceste clişee (cîntăreţul naturii, limba curată ca a poporuluft care s-au prins de trupul operei sadoveniene ca nişu. ciulini sîcîitori.

Un interesant capitol, cunoscut mai demult, fragmentar, din care am citat în *Utopia cărţii,* studiază apoi filosofia lui Sadoveanu: caracterul ei intelectual universalist şi de praxis (înţelepciune). O filosofic bazată pe aprobarea cosmosului, monistă şi care privilegiază „legea" generală în detrimentul accidentului individual; sursele ei sînî în gnosticism, în acel amestec deci de gîndire helenistică, mitologie orientală şi creştină prin care trec sevele pitagoreice şi se încheagă magia unităţii cosmosului. Alexandru Paleologu este convins că se poate dovedi o frecventare reală şi temeinică de către Sadoveanu a acestor surse, şi le descoperă prezenţa în operă. El compară, între altele, ipoteza sadovenianâ asupra

afirmaţiei spirituale a magilor Daciei (din ***Creanga de aur)*** cu tezele lui Pîrvan şi Blaga, ceea ce ar putea însemna că Sadoveanu învăţase filosofie după ureche, în scopurile imediate ale artei lui. Alexandru Paleologu precizează: *„Nu e vorba de o «filosofie» naturistă, simplă, populară; e o filosofie savantă, hermetică, presupunînd cărţi şi exegeze erudite. Este o filosofie ţi o artă de caracter iniţiatic, termen care sperie pe unii, sugerîndu-le cine ştie ce vrăjitorii «oculte», cine ştie ce uneltiri suspecte; această spaimă este un fenomen de semicultură, cînd nu de-a dreptul o aliteraţie mentală".-* Conştiinţa iniţiatică aparţine cosmologiei tradiţionale, aceeaşi pretutindeni, nealterată de fireştile ei variante stilistice; ea presupune o concepţie monistă despre univers -hen **kai** pan - în sfera căreia se înscriu toate marile sisteme moniste ale gîndirii universale. Putem desigur discuta cît 'din filosofia sadovenianâ este trasă din izvoare cărturăreşti, şi cît făcute intuitiv; mie mi se pare a intra o doză de exagerare în afirmaţiile eseistului; dar e neîndoielnică „sensibilitatea" scriitorului la un anumit mod de a concepe universul, la o natură înţeleasă ca „epifanie a misterului cosmic" şi nu ca sălbăticie rousseau-ist cultivată şi aşa mai departe.

Propriu vorbind, eseul dezvoltă aceste premise şi constă în demonstrarea, strălucită, a caracterului iniţiatic pe care-l presupun (în ordinea filosofici şi a artei), trei dintre operele de seamă ale lui Sadoveanu:

Creanga de aur, Baltagul şi ***Ochi de urs.*** Această demonstraţie, pregătitoare, în intenţiile lui Alexandru Paleologu, va fi urmată de analize mai direct critice într-un volum ulterior. Eseistul observă cîteva similitudini frapante între scrierile menţionate: toate sînt, în fond, romane de dragoste; în toate, dragostea atrage o coborîre în infern şi descoperirea mijlocului ce permite ieşirea de acolo; la rîndul ei, experienţa infernală se constituie ca o iniţiere şi ca o pedagogie; în sfirşit, oricît de realiste ca înfăţişare ar fi unele din aceste romane, există în ele profunde relaţii simbolice (ce Ie conferă caracterul iniţiatic) ori chiar, bine disimulate, anumite structuri mitice ce multiplică în ordine realul de la suprafaţă, în ce le priveşte pe acestea din urmă, ele au format mai ales obiectul de studiu al criticii anglo-saxone (sub influenţa cercetărilor antropologice ale lui Frazer şi ale şcolii din Cambridge), dar n-au lipsit nici aiurea, ca urmare a studiilor lui Yung. Serge Doubrovsky, la ale cărui informaţii recurg, citează un studiu a lui Gilbert Durând despre ***Le decor mytliique de la Chartreuse de Parme,*** în care e vorba de acel,, *semantism primordial al sufletului uman care debordează toate semiologii/e într-un dat imediat nu al conştiinţei individuale şi reflexive, ci al comunicării universale a conştiinţelor".* La noi, astfel de analize ale arhetipurilor nu s-au întreprins, pe cît ştiu.

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

Alexandru Paleologu porneşte, cum am văzut, de la constatarea unei structuri aparente (cele trei romane în discuţie sînt romane de dragoste, iar dragostea este, în fiecare, pusă la încercare, se observă cu ochiul liber) spre a ajunge pe urmă Ia acele structuri ascunse, mitice, rod al imaginaţiei colective, între unele şi altele, ca între „mase cu densităţi diferite", relaţia nu e simplă, de reduplicare, ci complexă, romanele căpătîndu-şi prin această structurare dublă simbolismul esenţial.

Nu e nevoie să dau multe exemple, spre a constata că Alexandru Paleologu a văzut bine. în *Creanga de aur,* Kesarion Breb se îndrăgosteşte de Măria din Amnia. Pentru el, infernul este Bizanţul lui Constantin şi al [rinei, de unde o smulge pe Măria. Creanga din titlu (simbol străvechi, ştiut încă autorului *Eneidei)* este aici tot una cu înţelepciunea, cu ajutorul căreia Kesarion o scoate pe Măria din. tenebrele palatului lui Constantin ca să intre, prin durere, împreună, *„în ordinea definitivei înţelegeri, care e cea mai mare iubire".* Creanga propiţiatone poate fi baltagul nefolosit de Gheorghiţă, în celălalt roman, unde Vitoria descinde în infern (simbolizat de rîpa unde se află osemintele lui Lipan), iar Gheorghiţă face o experienţă a iniţierii, în *Baltagul,*

scenariul mitic îi oferă legenda zeului ucis, a lui Osiris. în ***Ochi*** *de urs,* există, de asemenea, un scenariu al labirintului păzit de fiară sau al danteştei **selva oscura.**

Alexandru Paleologu revelă foarte sugestiv aceste implicaţii. Culi l Jrsake din ***Ochi*** *de urs* coboară şi el în infern. Acesta, spune criticul, este, spre deosebire de rîpa din ***Baltagul*** ori de Bizanţul din ***Creanga*** *de aur,* infernul interior (Mă întreb: oare nu există un infern interior şi în celelalte? nu-l găseşte episcopul de la Sakkoudion pe Kesarion închis în chilie şi în sine, după opt zile de post negru şi de retragere din orice relaţii cu lumea din afară, chinuit de răspunsul la teribila întrebare în faţa căreia întreaga înţelepciune din univers a trebuit să se dea bătută? nu există în ***Baltagul*** acel **prînz refuzat,** cum spune Paul Georgescu, al Vitoriei, semn al coborîrii în infernul din sine unde crede a afla adevărul?).

Aceste analize, pe care eu, schiţîndu-le, le lipsesc şi de frumuseţea, şi de rigoarea lor, conduc înţelegerea operei sadoveniene în locuri nebătute, virgine, în care, deocamdată, Alexandru Paleologu se află singur, însoţit doar de certitudinea orgolioasă că posedă adevărul (absolut, nu personal), care e creanga lui de aur. *„Socotim că decriptarea temei tsis-Oniris în* ***Baltagul*** *este suficient de convingătoare,* spune criticul. *Nu vedem cum ar putea fi respinsă cu argumente totodată oneste şi inteligente... Noi nu propunem o interpretare personală, întîmplător sîntem primul care a divulgat-o, prin mijlocirea tiparului, dar, cum spuneam la începutul demonstraţiei noastre, nu ne închipuim*

că dintre cititori nu a văzut-o, vreme de atîtea decenii, chiar nimeni". Ei bine, oricît de straniu ar părea, s-ar zice, nimeni. Eu m-aş mira mai puţin: este aproape o lege a receptării operelor de a nu se vedea anumite lucrări decît foarte tîrziu şi, implicit, de a se lăsa furată de aparenţe. Ar merita să fie scrisă o carte în care să ni se explice de ce, în 1905, H. Sandielevici simţea în Sadoveanu doar copia naturalistă a realului, iar noi astăzi sîntem izbiţi, din contră, de „artificialitatea" şi hieratismul operei; sau de ce Iui Pompiliu Constantinescu ***Enigma Otiliei*** i se părea, în 1938, un tablou foarte firesc al vieţii şi psihologiei burgheziei româneşti de după 1900, iar nouă astăzi ni se pare acoperit aproape în totalitate de viziunea şi metoda personală a autorului, care transformă personajele în măştile unei commedia **dell'arte.** Vreau să spun că legea receptării scoate la iveală cu timpul ceea ce e convenţional în naturalul artei, pe Isis şi Vitoria, minotaurul, fiara, în ursul lui Culi, sau metamorfozează

o rîpă din Ţara Doinelor în infern şi o pădure ardelenească în dantesca **selva oscura.** Cine s-ar mai întreba azi, ca Perpessicius în urmă cu 40 de ani, cum de e luat în serios de ceilalţi eroi ai ***Enigmei*** călinesciene un personaj aşa de dubios şi vizibil escroc precum Stanică Raţiu? Poate doar aceia care pretind absurd credibilitatea realistă întîmplărilor dintr-o comedie de Plaut sau Moliere. Cu unele din interpretările critice anterioare, cu toată originalitatea alor sale, Alexandru Paleologu s-a întîlnit totuşi. Un caz semnificativ ni-l oferă ***Baltagul.*** Autorul *Treptelor* ***lumii*** critică sever ideea parafrazei după ***Mioriţa*** şi pe a monografiei antropologice. I. Negoiţescu şi cu mine am mers în acelaşi sens. Alexandru Paleologu ne atrage atenţia că, la fel cu cei care au susţinut relaţia dintre roman şi baladă, nici noi, care am respins-o, n-am confruntat cele două opere în datele lor fundamentale, enumerînd doar două-trei puncte de contact superficiale (doi ciobani omoară pe al treilea... etc.). Pare destul de curios că o atît de veche dispută s-a putut desfăşura în lipsa acestei operaţii elementare: dar e perfect adevărată remarca. Intru în acest detaliu, fiindcă eu însumi am observat ciudăţenia, de curînd, obligat să recitesc ***Baltagul*** în vederea unui eseu despre romanul românesc. Lui Alexandru Paleologu revenindu-i nici vorbă, întîietatea în a fi spus-o, trebuie să mă mulţumesc a-i completa lista punctelor de divergenţă între roman şi baladă, în baladă, scopul scenariului imaginat de cioban este învăluirea, ascunderea morţii şi a cauzelor ei; în roman, el este, din contra, dezvăluirea împrejurărilor morţii. Deosebirea este importantă nu numai deoarece romanul trage de aici o urmă justiţiară (inexistentă în baladă), la care se referă şi Alexandru Paleologu, dar şi fiindcă singură atitudinea dezvăluitoare conduce la o căutare şi la o ieşire din spaţiul consacrat prin

care romanul se constituie ca gen. Ciobanii din baladă nu se mişcă, în fond, ci pendulează, fără a părăsi spaţiul sacru, mitic, în fine, această căutare (esenţială în orice definiţie, cred, a romanului) este în ***Baltagul*** opera unei femei care îşi iese provizoriu din rol şi, în loc să ţească pînza aşteptării, merge în ţara bărbaţilor. De aici decurg multe consecinţe.

Fără îndoială, problema unei cronici ca aceasta nu e de a pretinde celui comentat să aibă părerile cronicarului. Mă deosebesc de Alexandru Paleologu în unele privinţe esenţiale. De exemplu: teza căutării pe care îmi

bazez analiza ***Baltagului*** ca roman realist este incompatibilă nu numai cu menţinerea lui în cîmpul de sensuri al baladei, dar chiar cu orice model simbolic (Osirian ori altul) care ar anula „căutarea" (interpretînd-o ca pe o obligatorie repetare simplă) şi de asemenea „ieşirea", căci ne-ar menţine în spaţiul mitului. Asemenea deosebiri sînt inevitabile şi fac hazul criticii. Mai mult: am citit ***Treptele lumii*** cu un interes maxim tocmai pentru că voiam să văd cum se pot scoate concluzii radical diferite din premise fundamental asemănătoare. Cine ar compara ***Utopia cărţii*** cu ***Treptele lumii*** ar constata acest lucru extrem de instructiv pentru critică în natura ei. Pe de altă parte, eseul lui Alexandru Paleologu este atît de coerent în demonstraţiile lui, încît m-am surprins, citindu-l, că-mi ignor propriile păreri şi mă las fermecat de ale autorului. Extraordinară la el nu este erudiţia pur şi simplu (uimitoare), ci firescul ei. Nimic nu e ostentativ, scos acum, proaspăt, din cărţi, nimic nu e inert material, inutil ideii critice. Referinţa, citatul, parantezele sînt spontane, ca o limbă maternă în care te-ai deprins să-ţi traduci automat gîndurile. Pe aloduri, ocolurile savante mi-au amintit de Odobescu, numit el însuşi într-un context de două ori odobescian: o dată, pentru că e plin de parfumul unor versuri latineşti; a doua,- datorită mărturisirii gustului pentru livresc *(„ mărturisim că am cedat unei ispite livreşti şi unei plăceri de om ce nu mai e tinăr").* întregul eseu se lasă în voia acestor excursii erudite. Dacă Nechifor vorbeşte, ca tot omul, de „dracii" Vitoriei, comentatorul ne răsfaţă cu o digresiune „demonologică", citînd pe Goethe, Hasdeu, Hugo, Plutarh, Cabala şi Yung, proverbe populare, Neagoe Basarab şi C. Noica. Dacă vine vorba de ***Mioriţa*** (şi vine deseori), nu se mărgineşte s-o compare cu ***Baltagul,*** dar intră într-o lungă şi, cred întemeiată, dispută cu folcloriştii Heidegger e citat în legătură cu mortul din-rîpă, Lipan, maxime lăţim ori franceze, cuvinte greceşti, indicaţii etimologice, expresii în trei-patru limbi împînzesc pagina. Firul nu e pierdut nici o clipă, deşi mereu îngropat, ca Styxul, sub pămînturile mişcătoare ale erudiţiei. Dacă este o preţiozitate la Alexandru Paleologu, ea este una a excesului de naturaleţe. El scrie atît de nestînjenit, încît pare a-şi face din absenţa

oricărei constrîngeri o paradoxală pedanterie, de tipul conversaţiei orale. Spaţiul nu-mi îngăduie să citez mostre din această retorică foarte pers&nală, unde **a exhereda** şi **ordalie** stau alături de *„dacă nu ne-arfi căzut, cum se zice, această fisă",* adică cuvîntul savant (şi nu-l iau în seamă pe cel din vocabularul

filosofic) de exprimarea cea mai uzuală, chiar grosieră. Vioiciunea exprimării, nonşalanţa ei deplină, se remarcă şi în felul în care criticul indică, pe lîngă bibliografia şi aşa imensă a temelor sale de reflecţie, şi o „bibliografie" de tip oral (să ni se ierte alăturarea): *„Cum am auzit pe cineva zicînd",* ori *„nu ne amintim unde am citit sau poate am visat",* sau, pur şi simplu, ne comunică că a verificat cutare lucru telefonîndu-i lui C. Ţoiu (iar în paranteză precizăm ziua istoricului eveniment). Acestor, în fond simpatice, neseriozităţi (echivalente cu o aristocratică plăcere de a purta haine de stradă uzate şi sandale pe piciorul got la un concert simandicos) să le adaug şi o deferentă ostentativă şi cam forţată *(„ Munca acestui savant este impunătoare şi nu avem dreptul de a-i drămui cuvenitul respect. Facem această declaraţie tocmai pentru că, de pe poziţia ingrată şi uşor recuzabilă, dar în unele privinţe poate mai degrevată de preconcepţii, a unui nespecialist, ii vom aduce nişte întîmplări nu totdeauna amabile şi nu voim 'ca acestea să Impieteze asupra aportului considerabil al travaliului său ")* de care Alexandru Paleologu uzează fără vreo necesitate, căci stilul său critic rămîne tot timpul perfect -cordial, chiar dacă ferm pe dedesubt în exprimări polemice, o cordialitate pe care o datorează transparenţei şi eficacităţii lui. Este un stil al ideii, nemetaforizat, şi de o cultură aşa de bine însuşită, încît îşi permite fără efort orice libertate.

(România literară, 5, 1979)

„Ipoteze de lucru"

„Nouă acestorlalţi ne rămîne în orice caz mîngîierile gîndirii lucide"; această propoziţie a lui Paul Zarifopol, citată de Alexandru Paleologu într-unul din eseurile ce i le consacră, mi se pare foarte la locul ei şi cînd e rostită de către autorul ***Ipotezelor de lucru.*** De altfel, admiraţia eseistului de azi pentru eseistul de ieri nu datează de azi, de ieri, chiar dacă limpedea ei mărturisire o avem în faţa ochilor abia acum. în ***Precizări necesare cu privire la Paul Zarifopol,*** eseu pe care nu-mi amintesc dacă şi unde l-am mai citit înainte de a fi reluat în recentul volum, Alexandru Paleologu, după ce deplorează cota scăzută a primului conducător al „Revistei Fundaţiilor Regale", afirmă că articolele culese de acesta în cărţi cititorul contemporan ar trebui,

spre o mai bună cunoaştere, să le adauge pe cele neculese,' şi precizează: „... *Nu vreau, fireşte, cîtuşi de puţin să minimalizez aceste texte, care au însemnat pentru mine, în anii mei de ucenicie, modelele şi îndemnurile decisive...".* Lucrul, deşi evident din capul locului, trebuia spus! Ca să înţelegem

legătura spirituală dintre cei doi eseişti, e, poate, bine să citim cu atenţie ce scrie al doilea, despre cel dintîi.

în trei ample articole care, împreună cu acela despre Noica (analizat de Ion lanoşi în numărul trecut al „României literare"), constituie partea cea mai substanţială a *Ipotezelor de lucru.* Alexandru Paleologu ne oferă mai mult decît cîteva sugestii pentru un portret al lui Paul Zarifopol. El porneşte de la discutarea judecăţilor anterioare şi constată că acestea - limitate de obicei la semnalarea a trei note ce ar fi caracteristice lui Zarifopol, şi anume scepticismul, estetismul şi o nu prea sigură orientare în spaţiul cultural românesc -sînt, dacă nu greşite, cu totul insuficiente. Mai ales scepticismul i se pare a fi rodul unei confuzii. Să ne oprim şi noi asupra lui. Paul Zarifopol avea spirit critic, era lucid şi consecvent polemic, însă nu sceptic, şi cu atît mai puţin nihilist. *„Scepticismul, m această accepţie* ~ spune Alexandru Paleologu şi ar fi trebuit subliniat adjectivul demonstrativ - *antidot al credulităţii, e totuşi mult mai mult o tehnică a validării decît o argumentare a incertitudinii, după cum, pentru artă. critica e, în principala ei finalitate, o tehnică a admiraţiei, negaţiOf fiind doar un efect subsidar, de necesară profilaxie".* Paul Zarifopol a fost un exasperat de iconodulie şi de clişee culturale. Polemizînd cu „generaţia tînără", de la 1930, el declara: *„Menirea istorică a generaţiei noastre a fost să intreţie un raţionalism critic necruţător".* Şi Tudor Vianu, şi alţii credeau acelaşi lucru. Acest raţionalism necruţător e de cîteva ori scos în evidenţă de Alexandru Paleologu la modelul său şi, pe bună dreptate, distins de inteligenţa uscată, searbădă, care i s-a reproşat indirect lui Paul Zarifopol, ca, de altfel, tuturor ironiştilor. Din contra, inteligenţa primului editor al lui Caragiale e savuros irigată de bună dispoziţie, ea tresare permanent de un rîs interior. Alexandru Paleologu mărturiseşte mai departe a fi învăţat cel mai mult tocmai din această inteligenţă ironică şi funciar veselă. Mărturisirea merită să fie.citată în extenso: *„Am învăţat de la triada Caragiale-Zarifopol-Cioculescu in primul rină'-lucrul acesta minunat şi de cel mai mare preţ, anume că buna dispoziţie este condiţia cea mai propice a lucidităţii, a libertăţii spiritului, a imunităţii (omeneşte relativă) faţă de prostie şi frică: adevărul acesta mi l-au confirmat Rabelais, Montaigne, Cervantes,. Voltaire, Goethe, Anatole France, mi l-a confirmat apoi viaţa şi poate mai cu seamă*

adversităţile ei. în anii adolescenţei şi tinerelei mele, intre altele şi influenţa lui Şerban Ciocu/escu m-a ajutat în bună măsură să rezist curentelor întunecate, iraţionale şi inumane care au sedus totuşi pe mulţi şi, spre

stupoarea mea, chiar pe unii din cei mai înzestraţi dintre reprezentanţii generaţiilor interbelice. Curentele acelea erau potrivnice bunei dispoziţii şi superioarei ***skepsis*** *ce caracterizează spiritul critic şi umanismul".* Acesta este esenţialul. Nu numai ironia, dar rîsul este, cum spunea mai în glumă (se poate altfel?), mai în serios, Paul Georgescu, constitutiv gîndirii democratice şi de stînga. Rîsul este indiciul relativităţii şi al acelui individualism superior fără de care umanismul nu e de conceput. Zarifopol ştia, ca şi Paleologu, că ceea ce se opune rîsului liber nu este plînsul, ci rînjetul inform şi gregar al rinocerilor.

Cu aceasta, am caracterizat în parte şi eseistica lui Alexandru Paleologu. Ea este, în primul rînd, una lucidă, critică, ironică. Polemismul e la locul lui peste tot în aceste eseuri politicoase, deşi ferme, a căror **urbanitas** se observă imediat, începînd chiar de la frumuseţea stilului, de o studiată şi aristocratică neglijenţă, în definitiv, polemismul lui Paleologu e o formă a discreţiei; şi ţine de o artă a conversaţiei. Premisa lui declarată este că în cultură şi în idei totul e discutabil; e, adică, necesar să fie discutat, în critică, autoritatea nu constă în suprimarea replicii, dar în stimularea ei. Cine are cu adevărat autoritate (şi Paleologu are) provoacă discuţie, -deseori pătimaşă, cîteodată senină, - întreţine plăcerea disputei şi nu se supără stupid pe adversari. Critica excită spiritul la discuţie sau nu există. Cu Noica, Dinu Pillat, Ş. Ciocul^s^u şi cu alţii, autorul ***Ipotezelor de Icuru*** s-a aflat în umpul din urma în poziţie de luptă de idei, cum fusese mai demult 'atunci însă mult mai acerb; cu N. Balotă şi cu Al. Tvasiuc. Critica trăieşte din permanentă confruntare şi moare nu doar cînd i se pune purr>*,ul în gură, dar cînd ea însăşi pune pumnul în gură replicanţilor ei. A treia însuşire a eseisticii lui Paleologu o constituie bunul ei simţ. Am luat termenii în excepţia susţinută e criticul însuşi într-o carte mai veche, dar şi în unele articole din cea de faţă. Bunul simţ se opune simţului comun, aşa cum gîndireu aplicată adecvat la obiectul ei se opune pseudogîndirii ce produci locuri comune. Dar (altă însuşire) bunul simţ e superior toleram, capjbil să înţeleagă fără să se nege pe sine şi să aleagă fără să exclud't. Magistralul eseu despre ***Despărţirea de Goethe*** a lui C. Noica gase,,te în reducţionalismul filosofului, cum să zic, calul de bătaie principal, căci dacă *„pentru Noica ^rice discuţie se traduce într-o opoziţie, (şi) orice opoziţie într-r> excludere ,* pentru Paleo'o^a distincţia separă

spre a face mai clară legătura, iar opoziţia e o tensiune în armonie. Şi,

în fine, cum nu e capabil de comprehensiune de,cît acela care ştie destul, eseistica lui Alexandru Paleologu este erudită, hrănită de lecturi diverse şi făcute la timp (ceea ce înseamnă recitire), deschisă dinspre artă (şi nu doar literatură) spre filosofie. Erudiţie nu vrea să fie îmbîcseală de cunoştinţe, dar însuşire naturală, asimilare nonşalantă. Nimic rigid, inert, în bagajul intelectual al eseistului. Ideile, citatele, relaţiile vin de la sine, exact cînd e nevoie de ele. Sigur, spontaneitatea aceasta presupune, pe lîngă vocaţie, o tehnică. Alexandru Paleologu ştie foarte bine cum se joacă naturaleţea. Eseurile lui sînt causerie superioară, înaintînd, â bâtons rompus, printre paranteze, amintiri personale, divagaţii, glume, dar coagulate totdeauna în jurul unei idei, pe care doar cine nu vrea n-o vede. Spiritelor dogmatice li se pare că eseistul bate cîmpii. Cărţii despre Sadoveanu (care nu era altfel decît cea de azi, deşi se ocupa de un singur scriitor) i s-a reproşat că vorbeşte doar despre trei opere, sau chiar că nu vorbeşte nici despre ele, pierzîndu-se îh incursiuni erotologice şi demonologice. Ca şi cum n-ar exista - în critică, în viaţă - decît magistrala simţului comun pe care merg atît de siguri pe ei, toţi inşii lipsiţi de har şi de imaginaţie! Există nenumărate drumuri şi poteci, unele tăind de-a dreptul, altele ocolind. Pe acestea le iubeşte Paleologu. Ca să nu mai spun că, în aparenta badinerie din cărţile lui, densitatea ideilor este incomparabil mai mare decît în atîtea studii serioase şi docte!

Şi, fiind vorba de badinerie: tot Paul Zarifopol scria, în *Maurois, publicul şi criza glumei,* că gluma este ,- *o formă permisă şi admisă de a ne scoate din suflet o nemulţumire ".* Nu poţi întotdeauna să strigi pur şi simplu. De aceea: *„Gluma însă e ca o gimnastică; practicarea ei, totdeauna intrucîtva complicată, dezvoltă o energie prin care ne izbăvim plnă la capăt de zgîndăriri obsedante, cum slnt acele pe cari ni le lasă o displăcere estetică".* Şi Zarifopol adăuga că mult mai penibil e să iei în serios o glumă decît să glumeşti cu lucruri serioase: *„E o farsă teribilă cînd cineva, sau intenţionat sau inocent, îşi refuză gluma, îndărătnicia de a lua expresia ironică drept expresie directă, sau, cum se zice, serioasă, este o faptă neasemănat mai diavolească, decît toate răutăţile posibile ale ironiei".* Lui Alexandru Paleologu (dar oare numai lui?) i-a fost refuzată nu o dată, de către inşi prea serioşi, înclinaţia spre acea formă a libertăţii minţii care e ironia. A perseverat însă. Şi cum, se ştie, perversare diabolicum (est), cred că era singurul fel al ironistului de a se arăta mai al dracului decît dracul.

(România literară, nr. 8, 1981)

Alexandru Paleologu **„Alchimia existenţei"**

însemnările critice din ***Alchimia existenţei,*** la fel de profunde şi de scînteietoare ca şi cele din cărţile anterioare, dezvăluie o latură mai puţin pusă în valoare pînă acum a scrisului lui Alexandru Paleologu, şi anume aceea de portretist şi de evocator, încet, încet, eseistul se revelă şi un remarcabil prozator, stăpînind, pe lîngă arta prozei de idei, o artă de povestitor, nonşalantă şi riguroasă, o intuiţie subtilă în observarea oamenilor, la care trebuie adăugat stilul foarte personal şi cultivat. Nu e de mirare, că viitoarea carte a autorului nu va fi probabil, studiul analitic aşteptat despre Sadoveanu, în continuarea ***Treptelor lumii,*** ci o carte de memorii. *„Socotesc că dacă mor înainte de a mărturisi ce am văzut şi cunoscut, nu mi-am făcut datoria",* declară Alexandru Paleologu în interviul acordat lui Călin Dan pentru revistele .„Amfiteatru" şi „Orizont" şi reluat în finalul culegerii de astăzi. *„Sîntem cîţiva supravieţuitori ai unei lumi dispărute şi despre care • testimoniile lucid-afective sînt puţine. E vorba de reconstituirea şi fixarea unor privelişti sociale, ceea ce aş numi autobiografia unei societăţi, nu a unui individ"* ***Alchimia existenţei*** conţine cîteva eşantioane caracteristice, care merită a fi semnalate, înainte de orice. Aş începe cu amintirile despre H. Catargi, printre rîndurile cărora îmi place să citesc un autoportret: „ *Dar Catargi a rămas mai monden decît Pallddy. [...] Evident că şi al avea zona lui de solitudine, chiar intratabilă, nu se poate altfel p'entru un artist. Era însă un om deosebit de culant, 'de receptiv, de curtenitor unde juca bridge, cu lumea care nu avea nici o legătură, sau doar una întîmplătoare, cu arta, şi care nu făcea nici un caz de pictura lui, o socoteau o simplă lubie nevinovată, care i e poate trece cu vederea unui om de lume atît de simpatic. El era gata la orice conversaţie, nu era omul care să amintească sau să facă simţit că este un artist, un intelectual, un om diferit de ceilalţi, cu o a doua viaţă, mai esenţială [...] De la Catargi am auzit cele mai interesante remarci despre artă spuse absolut de la egal la egal, bineînţeles cu autoritatea (discretă) a profesionistului, dar fără a o impune ".* Şi încă: „ *în viaţă avea o inteligenţă cuceritoare tocmai prin simplitate şi naturaleţe, a unui om de lume bine crescut, care nu-şi aroga nici o superioritate asupra oricărui alt ins din aceeaşi societate, un om care nu făcea deloc caz de propria inteligenţă".* La moartea lui Marin Preda. Alexandru Paleologu prinde, în cîteva agrafe, ceva din natura reală, de atîţia necunoscută ori chiar răstălmăcită, a omului care nu mai era: „ *Pentru că avea o predilecţie pentru licenţele de limbaj şi pentru că, într-adevăr, îşi dădea uneori în petec în ce priveşte*

«les bienseances», unii îi contestau lui Marin Preda o însuşire pe care, dimpotrivă, ţin să i-o recunosc, să i-o subliniez: Marin Preda era un domn. [...] Se aseamănă, aşa îmi pare, cu Pierre Bezuhov, cel mai desăvîrşit domn dintre toate personajele literaturii universale. Desigur, el se ştia mare scriitor, tot aşa cum Pierre avea simţul profund al egalităţii umane. Respectul lui pentru cultură era nesfîrşit, aşa cum era şi al lui Ilie Moromete, cire-l admira pe lorga pentru mintea şi ştiinţa lui [...] Respectul pentru cultură este o trăsătură ţărănească sau, cel puţin, a unui anumit tip de ţăran, cel care a dat ţării noastre atîţia artişti şi intelectuali de mare clasă". N-am spaţiul necesar pentru a reproduce, şi alte portrete, al lui Sergiu Al. George, al lui N. Steinhardt etc. în sfîrşit, din aceste succinte amintiri, nu sînt absente umorul şi autoironia. La o recepţie de la ambasada română din Paris, în 1968, autorul se lipeşte întîmplător de doi necunoscuţi: *„ Un bărbat înalt, un francez, vorbea cu un domn a cărui figură îmi era familiară, un român, cineva din familia Zarifopol. Băgîndu-mă cam indiscret în preajma lor mă uitam zîmbind la român aşteptînd să mă recunoască şi el. Ţinea în mină un (oi mare de ţuică şi stătea degajat în picioare, cu cealaltă mină în buzunar, ascultîndu-l pe francez. Brusc am înlemnit: românul era Malraux! [...] Nici n-am mai zăbovit mult acolo. (Francezul, am aflat pe urmă, era Valentin Lipatti)".*

Am încercat să descopăr altă dată particularităţile eseisticii lui Alexandru Paleologu şi nu mă voi repeta, alegînd, ca să pot spune aşa, un unghi oblic pentru constatările care urmează. O eseistică, în cel mai nobil sens al cuvîntului, ocazională. Trei sferturi din ***-Alchimia existenţei*** cuprind articole „comandate". Autorul nu face un secret din aceasta. El scrie din fuga condeiului, cum îi vine, aproape la fel cum ar conversa cu prietenii, însuşirea cea mai de seamă este peste tot naturaleţea. Nu se remarcă nici o contrafacere, nici o dorinţă de a epata, nici un efort de compoziţie. Nu mai e, probabil, cazul să insist asupra faptului că, în critică ei se măsoară cu ajutorul obstacolelor învinse. La originea simplităţii de gîndire şi de expresie a lui Alexandru Paleologu trebuie căutate cultura care s-a asimilat, lecturile şi relecturile. Chiar dacă nu i-ar fi mărturisit el însuşi, autorii care l-au format ar fi putut fi ghiciţi cu uşurinţă: *„Pe-mine m-âu impregnat încă din adolescenţă cîţiva autori, în primul rînd La Bruyere. La Rochefocauld, apoi, mult mai puternic, Montaigne, scrisorile lui Voltaire şi «romanele filosofice», **Candide,** în principal. 'Trebuie să adaug, ca autori care mi-au fost modele definitive din copilărie, pînă în clipa de faţă, pe Ion Ghica şi pe Caragiale ".* Aşa se explică laconismul, dar şi ştiinţa conversaţiei sau observarea moravurilor, în

felul

moraliştilor vechi: *„Mă atrage modul de gîndire succint, comprimat, privirea limpede şi rapidă asupra resorturilor vieţii sufleteşti în contextul societăţii, ceea ce este atitudinea aşa-numitului «moralist», a acelui «observateur du coeur humain» sau «des moeurs» ".*

Acest elasticism structural nu face mai puţin din Alexandru Paleologu un cititor deschis spre noutate, în contact cu ideile cele mai insolite. Cultura lui este o inhibiţie lăuntrică, nu un îndemn la închistare. Dovada cea mai bună ne-o furnizează deprinderea, pe care o posedă ca puţini alţii, de a nu primi nimic de-a gata. Orice formulă prea des întrebuinţată pare eseistului principal suspectă. O pune la încercare şi, dacă e cazul, o denunţă ca pe o prejudecată. A dat singur cea mai bună definiţie acestei circumspecţii care refuză sofisticarea fără să cadă totuşi în capcana banalităţii: bunul simţ ca paradox. E o plăcere să-l urmăreşti trecînd prin filtrul luciditătii constatări de atîtea ori făcute încît au devenit intangibile. A fost Goethe, alături de Napoleon şi de Beethoven, unul din cei mai glorioşi bărbaţi ai vremii lui, curtean adulat şi adulator, căutat de contemporani celebri şi iubit de toate femeile? Sigur, dar viaţa lui n-a fost deloc senzaţională, ba chiar „modestă şi cazonieră". Iată: „... *Strict obiectiv vorbind, el şi-a petrecut lunga existenţă într-un tîrg mărunt, unde umblau vitele şi orătăniile pe uliţi; curtea ducală, dincolo de etichetă şi de titluri, nu depăşea cu'mult modul de viaţă al confortului burghez; afară de escapada din Italia, el nu s-a mişcat deloc de acolo, dacă nu cumva vrem să socotim călătorii banalele vilegiaturi la Karisbad sau Marienbad. Nu a văzut nici una din marile metropole (afară de Roma, care de fapt n 'en etait plus une). Nu a văzut nici Parisul, nici Londra, nici măcar Viena. Asta într-o vreme cind alţii se foiau de colo pînă colo prin toată Europa. Dar a făcut ca Europa să vină la el".* Un eseu splendid intitulat ***Funerariile poetului*** dezvăluie, în aceleaşi date pe care le ştim cu toţii despre înmormîntarea lui Eminescu, ceea ce nimeni n-a văzut pînă acum (deşi sărea în ochi) şi anume că la ea au luat parte, marcînd în felul acesta doliul naţional, aproape toate personalităţile de prim plan ale timpului, în frunte cu preşedintele consiliului de Miniştri, liberali sau conservatori, prieteni sau necunoscuţi. Cu aceeaşi ocazie, Alexandru Paleologu corectează şi alte „idei primite" în mod necritice cu privire la statutul social al marelui poet, la „boema" lui şi aşa mai departe, în aceeaşi categorie de observaţii paradoxale trebuie s-o includem şi pe cea referitoare la expresia lui Camil Petrescu - „am

văzut idei" - pe care comentatorii au considerat-o definitorie. Părerea lui Alexandru Paleologu este că niciodată Camil Petrescu n-a întrebuinţat-o în sensul care i s-a atribuit de obicei. E vorba, pentru artist de a vedea esenţe,

nu idei: *„A vedea idei nu este propriu unui intelectual lucid, fie el artist, fie chiar filosof, ci mai curînd o iluzie compensatorie în lipsa unei efective puteri de a percepe realul A vedea idei în loc de a vedea realităţi înseamnă a le acoperi pe acestea cu un ecran schematic şi sumar; este ceea ce Bachelard ar numi un «obstacol epistemologic»".* Eseistul nu se dă în lături să fie şi batjocoritor: a vedea idei se potriveşte mai bine Conului Leonida, care intră la idei, decît lui Camil Petrescu. Batjocura e, sigur, cordială, dacă mi se îngăduie un paradox ca acelea practicate de autorul ***Alchimiei existenţei,*** polemist redutabil, dar perfect urban, incapabil adică să jignească. Mai ales că ironia lui are, necontenit, un ascuţiş îndreptat spre sine însuşi: considerîndu-se „gafeur" şi în stare chiar să fie, uneori, ridicul, eseistul îşi asumă fără fasoane greşeli rareori recunoscute de cei care le săvîrşesc şi în care vede o expresie a sincerităţii, el critică foarte subtil pe Gralla, eroul ***Actului veneţian,*** care, dintr-o prejudecată a bărbăţiei, pierde iubirea Altei, ecranînd sentimentul printr-o concepţie complet falsă despre femeie, în această ordine de lucruri, alături de Alexandru George, autorul ***Alchimiei existenţei*** se numără printre eseiştii cei mai receptivi la, cum să spun, eternul feminin şi la dragostea înţeleasă ca devotament. Citează într-un rînd o minunată frază din doctrina sufită: *„Dumnezeu nu poate fi contemplat în afara unei fiinţe concrete şi e văzut mai bine în fiinţa umană decît în oricare alta, cel mai desăvîrşit în femeie".* Iar altă dată, enumera ca virtuţi *cu adevărat* masculine, nu amorul propriu, spiritul descurcăreţ, brutalitatea etc., ci simţul de ocrotire şi răspundere, curtenie, onoare, consecvenţa, logica.

Despre critică, Alexandru Paleologu s-a pronunţat mai rar. îi repugnă să fie teoretician. Scriind însă despre E. Lovinescu cîteva eseuri, ne lasă să-i bănuim preferinţele. Pe scurt, critica bună trebuie să îndeplinească trei condiţii: să fie bazată pe impresii adevărate, pe talent, adică, să fie precisă şi să aibă umorul ideii. (Iar în plan etic, critica trebuie să fie competentă şi probă, să nu se piardă în conjuncturi). Fără a nega seriozitatea şi metoda, Alexanru Paleologu iubeşte, în critică, partea de artă. O scrie întocmai cum o concepe: cu graţie, deşi niciodată în mod neriguros, cu fineţe şi cu o libertate care merge de la exprimarea francă a sentimentelor de lectură, a gustului, pînă la

utilizarea unei limbi adorabile, amestec de formule orale, „populare", fără pretenţii *(„atît i-a trebuit!", „ce să mai vorbim?", „hodoronc-tronc*", *„un intelectual hîrşit cu filosofia nu cade în şezut în faţa filosofici lui Sartre ")* şi de neologisme inuzitate (vil, disuardare, frescheţe, locuţie, adosat).

(România literară, nr. 5,1984)

106

Cornel Regman CORNEL REGMAN „Noi explorări critice"

Ca şi alte culegeri de acest fel, *Noile explorări critice* ale lui Comei Regman sînt, într-un anume sens, rezultatul unui bricolaj. Autorul a strîns un număr de cronici, nu suficient totuşi spre a alcătui un volum, şi spre completare a recurs la ce s-a mai găsit prin preajmă; un studiu din 1946, „uitat" cînd *începuturile* au fost reluate în *Cărţi, autori, tendinţe;* cîteva răspunsuri la anchete şi interviuri; articolş de tot felul şi de toată mîna, cu un caracter de obicei ocazional. Şi cu asta casa e gata şi se poate muta în ea şi criticul. Datate, aceste cronici şi articole pretind să fie citite în legătură cu momentul scrierii. Cornel Regman este un om prea fără iluzii ca să nu ştie că, înainte chiar de a citi un text precum *Ce a însemnat deceniul 60-70 pentru literatura noastră,* ochiul ne fuge spre anul cînd a fost redactat: 1970. Fraze ca următoarea trebuie situate înainte de a fi discutate: *„Aş vrea să spun că, dacă pentru poezie în genere, pentru critică chiar, anii care au trecut au dus la transformări dc-a dreptul entu:iasmante (în sensul că s-au cîştigat şi recîştigat nu numai opere şi forţe noi, ci şi o înţelegere nouă a condiţiilor de existare pentru cele două delicate domenii), proza, In schimb, evident şi teatrul, iar o dată cu el şi filmul, şovăie între formule în care, pe o cale sau alta, esopicul, tendinţele derivative îşi spun exagerat cuvîntul".* Aşa se vedea oare în 1970 p'roza deceniului abia încheiat? Probabil, deşi azi ni se pare că romanele şi în general proza publicate în ultimii ani ai respectivului deceniu sînt cel puţin la fel de reprezentative pentru schimbarea opticii faţă de realitatea socială imediată şi deopotrivă faţă de literatură ca şvpoezia: primele trei cărţi ale lui Alexandru Ivasiuc şi Nicolae Breban, al doilea volum al *Moromeţilor* şi *Intrusul, F* de D.R. Popescu şi cîteva din nuvelele aceluiaşi, *Ce mult te-am iubit* de Zaharia Stancu, *îngerul a strigat* de Fănuş Neagu, *Martorii* lui Mircea Ciobanu, nuvelele lui Şt. Bănulescu, N. Velea, V. Voiculescu, Eugen Barbu şi încă foarte multe altele. Oricum ar fi, astfel de constatări au valoarea unor ciudate documente de obtuzitate: nu mă refer în special la Cornel Regman, ci la greutatea cu care noi toţi, în anumite momente, citim complexa realitate a literaturii. Cornel Regman a fost onest tipărind după 12 ani un articol conţinînd fraze ca aceea de mai sus, căci nu pot

crede că le-ar mai gîndi astăzi.

Prin forţa lucrurilor, valoarea acestor articole este inegală, unele nefiind, relaute în volum, deloc interesante, chiar dacă în revistele

unde s-au publicat iniţial vor fi avut rostul lor. Nici interviurile (din „Vatra" şi „Tribuna", ambele 1980) nu conţin cine ştie ce revelaţii. Cornel Regman n-a fost niciodată în largul său în articole de idei generale despre, să zicem, *Dialectica tradiţie-inovaţie* sau *Critica fără polemică?,* îndeajuns de banale şi chiar nesuferite prin didacticism. In schimb, cronicile propriu-zise sînt remarcabile şi au creat un stil: nu în sensul că poate fi imitat (dintre cronicarii tineri doar Al. Cistelecan şi Ion Buduca par să urmeze, ca originalitate şi talent, maniera lui Cornel Regman), cît în acela de a-l recunoaşte imediat pe autor. Acest stil poate fi comparat cu forma lui tinerească din *Ditnltrle Angliei în interpretarea lui Şerban Cioculescu,* o cronică scrisă în 1946 la îndemnul lui D. Popovici pentru revista „Studii literare" şi-adnotată atunci de profesorul clujean. Asemănările se văd numaidecît: seriozitatea minuţioasă cu care criticul se aplică, discutarea multor aspecte ce ţin de întreaga operă a celui analizat (şi, fiind vorba aici de un studiu critic, şi de opera poetului la care se referă acesta), o înaintare răbdătoare, ocolită, în subiect, luciditatea neconsoiată de nici un artificiu, desprinderea de a judeca franc valoarea, în fine, nota de umor a comentariului. Şi deosebirile merită atenţie: stilul e mai alb la început, aproape numai tehnic, cu puţine pete de culoare). *„Ş. Cioculescu jertfeşte mielul cel gras al elogiului", „ aerul de hotar perpetuu făcut literaturii secolului trecut"),* deşi pasta e aceeaşi, chiar dacă mai puţin învîrtoşată ca azi, în sfîrşit, metoda e mai şcolărească, după tipicuri elementare.

Cronicile lui Cornel Regman sînt printre cele mai puţin concesive din cîte se tipăresc la noi în momentul de faţă. Am în vedere concesiile de orice fel, nu doar pe cele estetice. Dealtfel, gustul unui cronicar literar nu e important în acelaşi fel ca gustul unui cititor amator; aş vorbi mai curînd de necesitatea unei onestităţi a gustului în cazul celui dintîi. între prietenii noştri găsim totdeauna unul în al cărui gust să ne putem încrede; cînd strîmbă el din nas, e sigur că a citit o carte proastă. Dar în cazul criticului mai trebuie şi ca strîmbătura să nu fie făcută publică în formă de zîmbet. Degeaba avem păreri juste, dacă ne lipseşte tăria de a le spune sincer. Judecata de acasă trebuie să se potrivească cu cea din tîrg. Ce folos de un ogar cu nas fin pe care vînătorul l-ar ţine în lesă în loc să-i dea drumul? O cronică a lui Cornel Regman poate fi (şi e normal) discutată în sentinţele ei, dar

merită totdeauna să fie luată în considerare: căci sîntem siguri că opinia îi aparţine. Această încredere e obligatorie şi, fără să pară că simplific, condiţie *sine qua non* nu e talentul, ci morala lui. Fiecare pasăre pe limba ei piere: şi criticul.

Cornel Regman

Originalitatea literară a unei cronici de Cornel Regman constă în micul spectacol pe care ea îl pune în scenă. Un cronicar este, desigur, un fel de tehnician experimentat, care are o reţetă a lui de folosire cu maximum de randament a spaţiului disponibil. Nu poţi scrie cronică la nimereală. Cornel Regman posedă şi el o astfel de reţetă, dar ea pare să preţuiască, deopotrivă cu economia textului, şi risipa, ocolurile, introducerile, parantezele. E un cronicar cu sămînţă de vorbă. Pînă să ajungi să afli ce vrea să spună, trebuie să te înarmezi cu răbdare. Efortul e de obicei răsplătit chiar şi înainte de a descoperi justeţea diagnosticului sau a caracterizării; căci partea de ocolişuri e savuroasă în sine, adesea plină de haz. Comentînd de pildă un prozator puţin ştiut, Cornel Regman dă peste articolul din *Dicţionarul* lui Marian Popa şi remarcă multe inexactităţi. Primele pagini ale cronicii lui se vor ocupa de acestea, valoarea prozatorului Ion Topolog nici nu mai e în discuţie, ci numărul de greşeli la lectură (din cele vizibile cu ochiul liber), atît de mare pe mica suprafaţă a articolului, încît Cornel Regman notează putinţa unei „culturi intensive a erorii" în critică. Altădată, ocupîndu-se de un studiu al lui Z. Ornea (în cea mai nedreaptă cronică din *Noi explorări),* cum tot citise un altul al lui D. Micu de, cum să zic, format asemănător, criticul nu pierde ocazia să se amuze pe tema unei presupuse „tentaţii a cărămidarului" în istoriografia noastră literară. Dealtfel, cu ocazia unor incursiuni introductive ori complementare ca acestea, Cornel Regman a pus în circulaţie două noţiuni critice pe cît de utile pe atît de vesele: romanul pisălogic şi (după model Jon Barbu) critica leneşă.

Şi sub alt raport, spectacolul oferit de cronicile lui Cornel Regman este deopotrivă de original: sub raportul stilistic. Impresia cea mai puternică este aceea de combinaţie inelucidabilă între facondă şi căzneală. O uşurinţă anevoioasă a exprimării, aceasta ar fi formula. Pe de o parte, limbajul e viu, spumos, abundent, izvorînd dintr-o mare poftă a conversaţiei, pe de alta, e lipsit aproape cu totul de naturaleţe, e contrafăcut, laborios şi scorţos. Asociaţiile predilecte de cuvinte sînt semnificative: substantivele şi epitetele lor, verbele şi adverbele lor se aleg din straturi diferite ori opuse ale vocabularului, în vălmăşagul studiat de arhaisme, regionalisme, neologisme, cuvinte foarte

tehnice (dar nu neapărat din stilul literar, ci şi din cel ştiinţific, juridic, militar, administrativ) şi cuvinte de toată ziua (oral-familiare), perechile se alcătuiesc totdeauna parcă spre evitarea endog'amiei lexicale: ,,*ostenitor exces de vorbă", ,,mănoase intersectări", „duh al evidenţelor inflexibile", „gaguri metafizice", „sub semnul păpuşărescului", „metaforele sale au un straşnic lipici",*

„bine burduşită descrierea operei", „metoda critică a păşirii şi prăsirii cuminţi", „robolă ştiinţifică" „lipicioasă manieră a sclifoselii", „versuri scăriţate în manieră maiakovskiană", „năprasnica idilă"., „toleranţă devălmaşă" etc. Rezultatul e acel inextricabil stil al cronicii lui Cornel Regman în care verva cea mai plină de familiaritate nu numai nu se împiedică, dar se sprijină pe construcţiile cele mai nefireşti şi pretenţioase, în aluatul acesta găsim şi urme din expresivitatea autorilor comentaţi, al căror stil e digerat pe îndelete ca micile vietăţi înghiţite de şarpele boa. Fiinţa unui poet pare criticului „antisentimentală, crudelă şi cinică cu voinţă", un critic e un *„ebrietat al formulelor aproximative",* iar altul arată *„cea mai sfîşietoare metodă comizerativă"* faţă de eroii fictivi pe care-i analizează. Cornel Regman însuşi numeşte pe critic, ca cititor avizat, un *„stilistician latent".*

Din această înclinaţie decurge factura aproape epică (simili-epică, ar zice, pe drept, Cornel Regman) a cronicilor, în care pare a se „întîmpla" mereu cîte ceva, în care un autor, o carte ori un- mod de expresie devin personaje în carne şi oase. Mişcarea e mereu foarte vie şi plăcerea literară neîndoielnică, începînd de la titluri, criticul sugerează atmosfera şi cadrul întîmplărilor: *Ucenicul neascultător -un roman, oho, delir obişnuit. Roman de bltă şi cojoacă. Un potop de simpatii peste Nicolae Prelipceanu* sau *Secrete logistice în posesia lui Eugen Jebeleanu.* Şi urmează, spre exemplu, pornind de la titlul „militar" al cronicii lui Jebeleanu: *„De la Hanibal încoace, cu special accent în recentul volum Arma secretă, în acele poeme care continuă firul parabolelor civile. E.J. se arată preocupat să determine chiar linia frontului care desparte — nu de ieri, de azi, - pe fidelii poeziei de inamicii ei. El şi-a educat aproape un reflex de a prinde în colimator tacticile agresivităţii si pe agenţii ei, care încearcă să îngusteze cîmpul poeziei, concomitent cu îngenuncherea poeţilor. Sarcină anevoioasă într-o lume în care coaliţiile puternicilor, tot mai ştiirlţific organizate, găsesc mijloacele cele mai perfide de a dezarma şi izola pe temerar, adeseori nu mai mult decît un palid visător".* Ni se mai spune despre

„strategia secretă" a poetului, care duce *„o luptă de hărţuire şi martelare a adversarului prin şarje repetate"* etc. totul, în acelaşi limbaj miliar. Titlul obligă. Memorabile sînt şi alte „întîmplări" şi „personaje" din cronici. Versurile lui Romulus Vulpescu reprezintă *„temerare evoluţii la trapez",* în vreme ce Theodor Pică e *„pus pe turniruri de virtuozitate".* Pentru Marcel Gafton, *„poezia aduce a îndeletnicire de grădinar încrucişînd iscusit soiurile".* In *Lotopoeme,* Nina Cassian ne-ar oferi reţete ciudate din *„distracţie de vrăjitoare".*

Cornel Regman

D. Micu este în cartea despre Călinescu *„un fel de Flămînzilă domol, dar eficient ca un malaxor modern".* Mircea Săndulescu seamănă cu ,, *un Rastignac al scrisului, perseverent, răbdător şi eficace, rentabilizînd sau ambiţionînd s-o facă, printr-o hărnicie ieşită din comun, o linie romanescă rezervată pînă atunci mai ales artizanilor visători, neinteresaţi în produse de mare format". „Iv. Martinovici înaintează în poezie simetric şi grupat, ca o falangă macedoneană".* Ş. Cioculescu şi Mircea Zaciu au rămas, în comentarea cărţilor de memorii, singurii amendatori, adică *„ceva în genul'acordărilor de piane".* Formule memorabile găsim pretutindeni, mai ales cînd critictjl „se montează" ironic, folosind din plin procedeele sale predilecte, şi anume antifraza, decalcul, parodia, calamburul. De la un punct încolo, numai cu dificultate ştim dacă umorul nu e cumva involuntar şi datorat manierizării acestor procedee. Aşa se întâmplă cu o cronică despre Virgil Mazilescu, de exemplu, deşi în multe altele ne simţim stăpîniţi de aceeaşi incertitudine, în orice caz, Cornel Regman împacă singurul dintre cronicarii de azi, într-un mod profitabil, francheţea judecăţii de valoare cu un umor care-l face adesea să transforme operele în păpuşile unui teatru critic de marionete. Hazul e cîteodată forţat, aş zice nemţesc, ca să nu-i supăr pe ardeleni, iar calamburile trase de păr. Contrafacerea, de care vorbeam, se răzbună, în lipsa spontaneităţii. Autorul ***Noilor explorări*** nu e pur şi simplu un cronicar cu umor (şi gata a sesiza peste tot comicul, grotescul, mascarada), dar un umorist al criticii, rîzînd cu poftă de tot şi de toate, în ciuda faptului de a rămîne un comentator serios şi demn de stimă.

(România literară, nr. 16, 1982)

„De la imperfect la mai puţin ca perfect"

Nu mai e de mult un secret faptul că lui Cornel Regman nu-i place să se îmbete cu apă rece. Părerile lui, care pe destui i-au nemulţumit (sau „năpăstuit"), au meritul incontestabil al francheţii; o francheţe cu atît mai

demnă de stimă cu cît nu lipseşte nici din consideraţiile pe care criticul le face despre producţia proprie,, privită cu luciditate şi fără complezenţă, întrebat (într-un interviu republicat în ***De la imperfect la mai puţin*** *ca perfect,* ce fel de „chemare" a stat la baza „destinului" său critic. Cornel Regman răspunde: *„încă o dată, «destin», «chemare» sînt— mă tem - vorbe prea mari pentru a circumscrie speţa de atracţie pentru carte şi (pentru) comentarea ei, proprie criticului. O vocaţie primordială există, fără îndoială, aceea cărturărească. Eşti întîi cărturar sau studios, şi apoi critic [...]*

într-o explicaţie mai degrabă empirică, elementul determinant care face critici din cărturari pare a fi o ingeniozitate aparte, ce se opreşte în pragul creaţiei, de a, intui şi de a-şi reprezenta procesul şi structura operei contemplate, de a visa la imaginea ei în idealitate şi de a dori să stabilească ecartulsau ecartamentul, în raport cu această imagine, al operei ce-i stă în faţă, formulînd constatarea în chip cit mai pregnant" Această opinie se înscrie pe linia acelora care, de cînd există la noi .critică (şi, mai exact, din epoca modernă), au mers, cu modestie, contra ideii de a face din critică o formă de artă a cuvîntului, identificînd-o în schimb cu o activitate intelectuală, necesară şi personală, dar fără atribute creatoare. Dintre contemporani, Ş. Cioculescu şi Alexandru George par cei mai dispuşi a o împărtăşi. Cealaltă linie, ilustrată în trecut de E. Lovinescu sau de G. Călinescu, şi la care m-am raliat eu însumi de la început (într-o formulă tinerească şi care a găsit oarecare ecou prin anii '60: *„Critica este creaţie sau nu este nimic"),* îşi are astăzi susţinătorii ei, cel puţin la fel de competenţi ca E. Simion sau Gh. Grigurcu. Se înţelege că nu e vorba să distingem între critici talentaţi şi critici doar ingenioşi (ca să reiau cuvîntul lui C. Regman), ci între două feluri de a interpreta critica, ceea ce nu exclude paradoxul ca, printre apărătorii uneia din teze, să se numere oameni înzestraţi cu însuşirea reclamată de cealaltă. Comei Regman se vrea pe sine un studios (sau un cărturar) dotat cu o anume ingeniozitate. Dar adaugă: „ *în această explicaţie se găsesc de toate: şi preocuparea de a descrie şi analiza opera, şi aceea de a-i stabili originalitatea şi locul într-o ierarhie de valori, şi talentul criticului de a-l cointeresa pe cititor în urmărirea demersului său ".* Talentului i se rezervă deci ultimul loc: această cenuşăreasă a criticii are totuşi menirea de a-l seduce pe cititor, treabă care nu mi se pare deloc uşoară, ba mi se pare chiar esenţială (căci dacă nu ţi-ai cucerit cititorul, pe cine vrei să convingi?). Trecînd repede peste talent, C. Regman îşi descoperă (sau acceptă din ce au descoperit alţii) o trăsătură foarte

ardelenească, adică *„scrupulul pedagogic de a nu lăsa mediocritatea să iasă în faţă",* invocînd tradiţia familială şi înrudirea de sînge cu „ *acerbul critic care a fost Ilarie Chendi".*

Dar, la urma urmelor, ce înseamnă talent în critică? Artă? Bogăţie a limbajului? Farmec? înseamnă, pur şi simplu, personalitate, adică „stil". Recunoşti criticul talentat din zece, în clipa în care îi descoperi stilul şi i-J poţi defini. Cînd nu vezi nimic de felul acesta şi strădania de a găsi formula potrivită se desfăşoară în gol, atunci nu mai încape îndoială că te afli în faţa unui eventual studios - iubitor de literatură şi eminent cărturar - care însă nu e critic. Fiindcă, în definitiv,

Cornel Regman

critica presupune **expresia** judecăţii, singura în stare să comunice altora impresiile noastre de lectură. De aceea nu sînt de acord că e de ajuns ingeniozitatea, care e o tehnică bine însuşită, cu excepţia cazului în care numărăm dintre critici pe toţi autorii de articole sau de studii, destule dintre ele utile, merituoase sub raport istorico-literar, „contribuţii", cum li se mai zice, fără de care cercetarea literaturii ar sta pe loc: aceşti autori, al căror rol cultural n-are rost să-l negăm, nu sînt totuşi critici: iar cei mai Fucizi dintre ei nici nu pretind acest lucru. Critica criticii se bifurcă din acest motiv, într-un fel semnificativ: ea poate comenta totdeauna ideile, revelaţiile, documentele scoase la iveală într-un text; dar numai uneori poate aprecia stilul autorului. Să precizez şi că nu e absolut deloc obligatoriu ca existenţa stilului, a talentului să atragă automat acordul în privinţa ideilor. „Cum" şi „ce" nu se acoperă perfect decît în cazuri rare. Revenind la C. Regman: i-am subliniat originalitatea stilistică scriind, acum cinci ani şi jumătate, despre ***Noi explorări critice,*** şi am să încerc s-o fac din nou, ceva mai la vale; n-am fost şi nici nu sînt de acord cu o mulţime din judecăţile şi observaţiile lui. Dar n-are a face! în conţinutul ei, critica este în primul rînd discutarea liberă a unor puncte de vedere diferite, aşa cum, în forma ei, este o expresie personală, inconfundabilă.

N-am de gînd să alcătuiesc lista completă a chestiunilor de conţinut în care nu mă întîlnesc cu C. Regman. Voi rămîne la două, oarecum frapante. Toate obiecţiile criticului la romanele lui Paul Georgescu se află cuprinse în germene în următoarea „cerinţă": „ *Unde parodicul ţi moftul nu mai pot acoperi şi justifica toate iniţiativele autorului este în nepăsarea masivă arătată unei prea fireşti cerinţe a romanului, a celui politic nu mai puţin, aceea ca generalizările de orice tip să nu pornească dinspre autor spre personajele sale, de parcă*

acestea ar fi fost anume închiriate în acest scop, ci să fie fructul, chiar imperfect, al propriilor lor osteneli de a ajunge la clarificări". Dar e oare valabilă cerinţa cu pricina pentru toate tipurile de roman? Ea se potriveşte celui realist, psihologic sau nu, însă nu şi acelui roman modern cu teză care procedează deliberat pe dos. Avem, cred, aici un caz de generalizare abuzivă^ de dogmatism critic. Originea n-o găsim doar în inadecvarea viziunii critice cu formula literară, ci în încercarea de a asigura victoria celei dintîi, în Condiţii neregulamentare. Al doilea exemplu, înrudit, se află în cronica despre Ana Blandiana. Opinia criticului este că „principiul de unitate" al poeziei acesteia este „lirismul eului", *„despletirea elegiacă, fără de care poezia nu se poate constitui"* şi care *„ o fereşte (pe poetă) de aşa-zisa* ***lirică obiectivă,*** *domeniu în care produc arti:ani,i versului şi poeţii lipsiţi de frison".* De două ori

discutabilă această opinie, întîi, fiindcă lirica obiectivă conţine suficiente capodopere (în trecut, e drept, mai multe decît în prezent) ca să nu fie făcută cadou veleitarilor: intră în ea baladele lui Coşbuc şi ***Luceafărul*** lui Eminescu, precum şi zeci de alte capodopere, în al doilea rînd, lirismul eului, confesiunea, „sinceritatea", mărturisirea etc. au fost puse de critic în sarcina poeziei Anei Blandiana, dar pentru a-i putea retrage apoi (şi mai eficient) certificatul de valoare: *„ In schimb, principiul locomotor al acestei poezii e mai rar o necesitate lăuntrică ce se cere cheltuită fără rest, versurile se consumă de regulă cu explicitarea impulsului, nefiind însuşi impulsul".* Se vede cu ochiul liber că cele două „principii" nu merg împreună. Din chiar versurile citate ca foarte frumoase de C. Regman deducem că poezia Blandianei este mai rar expresia unor stări şi mai des expresia unei conştiinţe etice, că, deci, valoarea şi farmecul ei constau, nu în ultimul rînd, într-o notă de obiectivitate, într-un grăunte de parabolă, care implică o morală şi o explicaţie, într-o ocolire a intimităţii propriu-zise (care, cînd apare, e utilizată ca termen de comparaţie, ca **model,** şi nu pentru caracterul ei de „document" sufletesc), într-o „depersonalizare" asemănătoare cu aceea din tablete (ce se cuvin citite, dacă tot le-am pomenit, în raport cu poezia şi nu cu filosofia, cum a încercat de curînd un critic ieşean).

Despărţindu-mă de C. Regman în cîteva, destule, probleme de amănunt sau mai generale, îl citesc totdeauna cu plăcere pentru două însuşiri: una, pe care am atins-o deja în treacăt, este tonul neconcesiv al judecăţilor; a doua este „stilul". Am, cu alte cuvinte, încredere în el, ştiu că nu umblă cu „aranjamente", că e un om independent; şi, totodată, sînt sensibil la modul lui de expresie, pe

care i-l recunosc imediat. C. Regman însuşi e de părere că cel puţin una din cărţile lui ***(Cică nişte cronicari...)*** n-ar fi existat fără spaţiul larg acordat cîndva de revista „Tomis" cronicarului şi fără îngăduinţa arătată modului absolut neceremonios în care acesta scria despre autorii în vogă pe la sfîrşitul anilor '60. E probabil adevărat. (Criticul merge însă cam... departe cînd socoteşte că nealinierea în materie de opinie critică ar fi fost *„direct proporţională cu numărul de kilometri ce despărţeau publicaţia respectivă de Bucureşti",* bazîndu-se şi pe faptul că „Vatra" bunăoară era, în acea vreme, la fel de independentă, spre deosebire de „Argeş", care nu era decît „ *o anexă a echipei de critici de la* ***România literară",*** şi asta în virtutea diferenţei de cîîeva sute de kilometri care separă Tg. Mureşul şi respectiv Piteştiul de Bucureşti!). Cronicile lui C. Regman se caracterizează printr-o ardelenească pedanterie, care le face să fie cu siguranţă cele mai minuţioase din presa ultimelor

decenii, prin nemenajarea autorilor comentaţi, pe a căror cotă la restul criticii cronicarul nu dă doi bani, şi printr-un umor lingvistic rezultat din cel mai neaşteptat amestec de elocinţă şi de căzneală. Rar un critic care să aibă, înscris, atîta sămînţă de vorbă, şi care, în acelaşi timp, să fie mai puţin spontan şi mai nevoit să-şi înfrîngă lipsa de uşurinţă, de fluenţă a expresiei! Aş spune că C. Regman are un umor laborios. E de ajuns să-i cercetăm limbajul care, în secţiune verticală, arată ca un conglomerat în ochii geologilor: format din straturi şi aluviuni succesive, extrem de diferite, dar cu nădejde presărate, în acest amalgam, găsim elemente de stil familiar la un loc cu altele din cel mai tehnic limbaj de specialitate, exprimarea populară coabitînd cu aceea sofisticată, jocul de cuvinte cu împrumutul masiv din limba autorului comentat, totul în fraze foarte lungi, în care aspectul de oralitate volubilă e necontenit supus exigenţelor sintactice ale limbii scrise, pînă la decantarea unei veritabile comedii a limbajului critic. Spaţiul nu-mi îngăduie să dau şi exemple pe care cititorul le poate afla cu uşurinţă în carte, mai cu searnă în cronici (remarcabile, în toate privinţele), cum ar fi cele despre Fănuş Neagu, Mircea Nedelciu, ion Gheorghe, Mircea Dinescu şi Ştefan Aug. Doinaş. *(România literară, nr. 35, 1987)*

„Nu numai despre critici"

Nu ţin neapărat să încep cu o glumă pe seama titlului cărţii lui Cornel Regman (deşi ar fi în spiritul său), sugerat de un titlu al lui Ştefan Cazimir, dar trebuie totuşi să spun că, deşi vorbeşte în studiile şi cronicile sale *Nu numai*

despre critici (Cartea Românească). autorul este, în paginile cele mai bune, un critic al criticilor. Cu el, criticii români contemporani şi-au găsit, aşa-zicînd, naşul. Este, din pricina aceasta, cel mai neiubit dintre ei. Oricît ne-ar displăcea Regman, nu-l putem însă bănui că e incorect sau că umblă cu măsuri diferite. Nu prea are prieteni (deşi are antipatii), purtîndu-se cu toată lumea la fel. E preferabil să nu încapi pe mîna lui cu vreo carte... discutabilă, fiindcă e în stare s-o discute în detaliu, fără cruţare, răsucind cuiul în rană de cîte ori se iveşte ocazia. Şi chiar fără să-i dai totdeauna dreptate (mai ales împricinat fiind), nu poţi să nu recunoşti că sadismul are rostul lui în critică, dovedindu-se sursă de savoare, în orice caz, dacă nu neapărat şi automat una de adevăr. *Nu numai despre critici* conţine un capitol despre critici (mai exact o parte dintr-un capitol) care este de departe cel mai palpitant din carte, în plus, toate studiile de istorie literară puse sub titlul *Reconstituiri* încep cu o minuţioasă critică a criticii şi aceasta este de obicei cel puţin la fel de substanţială ca şi restul.

Dar să nu părăsim recenziile la cărţi de critică. Meticuloasă şi „rea" este de exemplu aceea despre compendiul de**, *Istoria literaturii române*** al lui Al. Piru. Nu e cruţat nici un nod în papură (între care o lungă discuţie referitoare la felurile compendiilor). Sînt şi numeroase observaţii juste, exprimate de regulă memorabil: *„Punga cu elogii, bine strinsă la gură în cazul altor scriitori, se preface Intr-un veritabil corn al abundenţei "înaintea proteguiţilor, aproape toţi prea mari pentru astfel de favoruri"* (p. 144). Acesta e chiar stilul caracteristic: o maliţie^ dacă pot spune aşa, elocventă, o limbuţie caustică familiară, o plăcere a şuetei fără interlocutor. La Alexandru George (foarte favorabil privit) se remarcă maliţia care ar fi *„regimul care convine cel mai bine acestei naturi care, în situaţii cînd ironia nu funcţionează, este nu rareori pîndită de pedanterie"* (p. 149). Am notat şi altădată amestecul voit de neologisme şi de neaoşisme. Unele cuvinte sînt inventate de critic (ni se dă la subsol etimonul). Meritul acestor cronici este de a nu se limita să întîmpine cărţile: ele sînt copioase ca nişte festinuri (din cînd în cînd şi puţintel indigeste). D'e ia acelea ale lui Ş. Cioculescu din R.F.R. sau de la „menţiunile" postbelice ale lui Perpessicius, nici un critic nu mai practică genul acesta amplu de recenzie. Aerul timpului îi făt emulii lui Pompiliu Constantinescu sau Călinescu. recenzenţi mai expeditivi. Cornel Regman pare a dezaproba concizia şi teoretic (nu doar temperamental). Intr-un context oarecum diferit, el ia peste picior pe Gh. Grigurcu (pe care, ce e drept, îl preţuieşte) pentru a fi crezut că rezolvă „cazul" Nichita Stănescu în cîteva pagini: ,,£ *vorba* - scrie Regman - *de binecunoscuta campanie antistănesciană a criticului, materializată în* ***Poeţi români de azi*** *îiUr-un soi de scurt comunicat pe paragrafe (4 pagini), forma cea mai puţin contată a spiritului sintetic, rudă apropiată a băţoşeniei"* (p. 162).

Şi, ca un complement (dar nu şi ca un compliment), observă acelaşi defect într-un articol despre Mircea Ivănescu: *„Curios e că Gh. Grigurcu a simţit, intr-un caz nevoia să dea - tot sub forma comunicatului abreviat (cele 4 pagini!) — teza, de astă dată, paradisiacă, pe paragrafe care se închid ca nişte paftale, a pricinilor de preţuire arătată altui poet'"* (p. 163). Plin de haz este începutul unei cronici la cartea lui Al. Cistelecan: „ *Tînărul critic arădean vrea cu tot dinadinsul să ne facă să credem în existenţa unei adevărate seminţii a livreştilor ce ar popula întinsurile poeziei noastre contemporane"* (p. 174). Alex. Ştefănescu e acuzat de înclinaţii... suicidare, fiindcă se lasă tentat de populism. Dar printre exemplele culese se numără destule care ar fi trebuit să-i placă lui Regman însuşi, fiind ele chiar în spiritul său. Deşi le trece pe unele cu următoarele printre cele „ascuţite", e-îndoielnic că le şi apreciază, socotindu-le produse ale unui „*folclor.,da*,teibună".* .E.însă maximum de indulgenţă pe care Alex. Ştefănescu îl poate spera de la criticul criticilor. Formulele cu pricina ar fi: „ *poemele (lui Ion Gheorghe) par mormane de cuvinte împinse cu buldozerul";* Marin Sorescu a folosit în romanul său *„principiul deşirării ciorapului"; ,,proza lui Sin este trainică şi sobră ca o haină soldăţească"* etc. (p. 184). Trebuie să recunosc, din consecvenţă, că aceste formulări â la Regman mi se par reuşite.

Mult mai puţin personale, fără pecete, sînt restul cronicilor, acelea scurte, de două-trei file. Dacă le-am întîlni, nesemnate, undeva, nu am ghici pe autor.

în schimb, ***Reconstituirile*** sînt remarcabile. Toată partea de critică a criticii din ***Alecsandri, prozatorul*** este nu numai instructivă, dar admirabil scenarizată. Puţini ştiu ca Regman să facă atractivă sau chiar dramatică istoria aceasta a opiniilor. Ideea proprie despre proza poetului poate să pară, la capătul acestei introduceri, destul de banală. Ea constă în aceea că „ *voiajul, deplasarea, peripeţia, deci mişcarea sînt prezente ca procedee curente, ca figuri, în naraţiunile lui Alecsandri, chiar atunci cînd în ele nu e vorba de nici o călătorie"* (p. 17). E ceva din modul lui E. Simion de a vedea poezia matinalilor noştri poeţi din secolul XIX. Cît priveşte „notaţia pitorească" (p. 21), ea nu este bunul lui Alecsandri. Proza românească în întregul ei o cultivă. Din nou, traversarea criticii, de la Bogdan Duică la M. Zamfir, este extraordinar de interesantă în ***Russo şi întemeierea eseului.*** în acord cu Zamfir, Regman analizează comprehensiv ***Cîntarea României,*** aproape unanim dispreţuitul poem în proză. Legătura cu „fiziologiile" la modă *(„măritiş al observaţiei morale cu umorul",* p. 45) e, de asemenea, bine stabilită. Nu ştiu însă dacă în ce priveşte umorul din alianţa cu pricina, putem accepta că el este un *„stil al generaţiei".* E adevărat că umor au toţi romanticii moldoveni, dar cred că nu la toţi el poate fi definit ca un *„tip specific de reacţie, şagă moldovenească*

spontană, grefată pe flegmatismul de esenţă intelectuală, un fel de teribilism bonjurist" (p. 46). E o mare deosebire, la acest capitol, între Negruzzi şi Russo, între Kogălniceanu şi Alecsandri. Ca şi Ibrăileanu, Regman e de părere că franceza e singura limbă pe care Russo o „vorbea bine" în epoca redactării *Sovejei.* Mi se pare că vorbea cel puţin la fel de bine şi româna, faptul de a nu scrie în româneşte ₜavînd altă explicaţie, ce trebuie coreiată cu scrierea în franceză a corespondenţei private de către toţi paşoptiştii şi

postpaşoptiştii. în fine, Negruzzi îi premerge lui Russo în materie de eseu, care, apoi, nu este la data respectivă o specie a criticii, aşa cum este astăzi, ci una a prozei, în schimb, forma suitei pe care Regman o propune în textele majore ale lui Russo este o intuiţie profundă şi mai nimerită decît aceea a „orchestraţiei, în care temele revin" pentru care pleda Caracostea pe vremuri (e de mirare că Regman o reţine şi pe aceasta, fără a releva incompatibilitatea).

Să trecem pragul secolului nostru. Original şi temeinic mi s-a părut studiu despre emulaţia stîrnită de Şt. O. losif, căruia Goga sau Beniuc îi sînt debitori nerecunoscuţi ca atare. Extrem de ambiţioasă este întreprinderea din studiul despre *Răscoala* (roman socotit superior lui *Ion),* unde ideea este că există un stil, o scriitură funcţională în romanele lui Rebreanu, ce nu pot fi reduse la „stilul cenuşiu". Aproape totul este remarcabil 'aici. îl descoperim pe Regman stăpînind perfect examenul stilistic. Despre critica lui Pompiliu Constantinescu, Regman a scris de mult şi cu înţelegere, în pofida diferenţelor de manieră dintre cei doi critici. Acum Regman reia şi transformă amplu studiul anterior, dîndu-ne un complet portret istoric al celui mai apreciat cronicar interbelic.

Nu numai despre critici se încheie cu cîteva interviuri (între ele un autointerviu). Spicuiesc dintr-unul reţeta oferită de Regman criticilor ce vor să fie consideraţi incomozi: e destul ca ei să nu se alinieze. Aşadar, independenţa de opinie face pe critici incomozi. Aviz celor ispitiţi să se afilieze!

(România literară, nr. 18, J 990)

Ion Negoiţescu **ION NEGOIŢESCU „Opera lui Eminescu"**

, „„-il.Ji'JhJ JIjiJJiUl </ -j,

„Faţa lui Eminescu e dublă: priveşte o dată spre noaptea comună a

vegherii, a naturii fi umanităţii, iar altă dată spre noaptea fără început a visului, a vîrstelor eterne şi a geniilor romantice, în timpul vieţii sale şi apoi decenii de-a rîndul nu s-a cunoscut decît prima lui faţă; probabil că nici el n-a cutezat s-o destăinuie pe cealaltă. O teamă ciudată s-a înfipt în conştiinţa lui, Incit tezaurul marilor vise a zăcut mereu ascuns in caietele depozitului de manuscrise; poetul fugea de umbrele acestor vise. Erinii ale metaforei, spre ţărmul mai fără primejdii al naturii, în planetariu/ romantismului, singularitatea lui Eminescu prinde figură din această faţă cu două profiluri: unul neptunic, născut din spuma amară şi din ape tînjind spre orizonturile lumii, celălalt plutonic, învăpăiat de focul originar".

Cel dintîi este opera lui Titu Maiorescu: autorul ediţiei din 1883 şi al articolului ***Eminescu şi poeziile lui*** este acela care a creat pe Eminescu, poetul ***Luceafărului*** şi al ***Scrisorilor,*** al ***Odei în metru antic*** şi ***Glossei,*** poetul naţional, poetul filozof ce s-a impus conştiinţei româneşti. Afirmaţia nu e paradoxală şi Ion Negoiţescu o dovedeşte. Eu însumi am susţinut mai demult că mulţi înţeleg pe Maiorescu greşit ca pe un vulgarizator de cultură şi analizîndu-i criticele le constată pline de generalităţi şi de idei învechite: cînd Maiorescu ar trebui privit ca un întemeietor de cultură. El reprezintă criticul ideal şi condiţia lui privilegiată criticii moderni au pierdut-o, păstrînd numai nostalgia ei: Maiorescu nu scrie despre o literatură existentă, scriind, el îşi creează literatura despre care scrie. Dar mai întîi o distruge: împingînd în neant ceea ce se făcea de o sută de ani spre a lăsa gol locul marii creaţii. Pe urmă, scriind despre literatura română nenăscută, el o naşte. Eminescu din ***Eminescu şi poeziile lui*** şi din ediţie nu e un Eminescu real, ci unul căruia abia actul creator al lui Maiorescu îi dă putere de realitate.

Cartea lui Ion Negoiţescu are între altele meritul de a recunoaşte acest rol al lui Maiorescu: prestigiul poetului creat de el a fost şi rămîne imens, greu nu numai de învins, dar chiar şi de şterbit. Trebuie, aşadar, polemizat cu Maiorescu. Dar cum să te atingi de imaginea sacră în care o jumătate de secol am crezut cu toţii? Descoperirea postumelor, marea deshumare întreprinsă de Perpessicius, în, sfîrşit, cele cinci volume asupra ***Operei*** scrise de G. Călinescu au modificat întrucîtva această imagine. Ion Negoiţescu se pune cu modestie sub semnul „lucrării" lui Călinescu. Adevărul ne obligă însă să contestăm

că G. Călinescu însuşi a fost izbit de tăria portretului propus de Maiorescu şi nu s-a răzvrătit de la început contra lui. Biografia din 1932

descoperă chipul uman al aceluia ca în ***Eminescu şi poeziile lui,*** ne fusese arătat doar cu chipul lui de zeu. Pînă la un punct, ***Viaţa lui Eminescu*** modifică pe Eminescu în acelaşi fel în care publicarea ***însemnărilor zilnice*** modificase pe Maiorescu însuşi. Eminescu cel adînc nu se află cu toate acestea aici, bănuit de G. Călinescu, dar părăsit, a doua oară, în solitudinea în care î) scufundase, în 1872, în 1893, în 1889, celălalt Eminescu, întîiul în ordine cronologică. Abia din şantierul ***Operei*** se înalţă treptat un Eminescu tulburător şi miraculos, care nu mai seamănă cu el însuşi. Chipul lui va fi definitivat de G. Călinescu după aproape treizeci de ani: „ *M. Eminescu e un mare poet al materiei cosmice în veşnică mişcare şi un cîntăreţ frenetic al germinaţiei...".* E un poet al giganticului, unit cu spectralul şi cu paradisiacul. în viziunea lui, universul biruie moartea prin cantitate, codrul fiind un simbol al eternităţii, florile crescînd ca arborii şi producînd miresme ucigătoare; oceanul, haosul sînt elementele predilecte. Acest Eminescu e jubilant şi exultant, plin de o vitalitate fără măsură, în fond, crede G. Călinescu, melancolia eminesciană e boala conştiinţei, nu a fiinţei lăuntrice, care e sănătoasă, e ca răşina bradului cu trunchi viguros şi tînăr.

De unde, atunci, rezerva multora faţă de noul Eminescu pe care-l gîndeşte, în cartea lui, Ion Negoiţescu, pentru că el este, în orice caz, mai puţin paradoxal decît acesta? Optimismului, vitalităţii, li se opune o tristeţe profundă, exultării, un plîns fundamental ce sălăşluieşte în miezul fiinţei. Pentru Ion Negoiţescu, ,,*fenomenul originar*" eminescian este *„pllnsul demiurgic in sine*" care străbate haosul somnului şi moartea scufundată în sine şi visîndu-se pe ea însăşi, pe ea „ *care este mai generală şi decît haosul şi decît Demiurgos - şi tot aşa ca antica Ananke dă lumii întregi amarul ton al plîngerii".* Explicaţia trebuie căutată aiurea, în desfacerea operei eminesciene în două tărîmuri nu numai profmd diferite, dar necomunicante şi ostile. Postumele (cînd au devenit cunoscute) nu s-au adăugat pur şi simplu antumelor ca o „valoare suplimentară", afirmă criticul, ci s-au constituit ca „o operă de sine stătătoare": *„căci nu vechea perspectivă Eminescu s-a lărgit, ci, alături de ea, a apărut una cu totul originală, ca şi a unui alt poet... ".*

Iată creată premisa cărţii lui Ion Negoiţescu: *„Ne putem deci propune tratarea celor două aspecte ca* ***autonomii depline*** *şi care* ***nu-şi comunică,*** *provocate de ruptura structurii poetice a lui Eminescu... "* (sublinierile îmi aparţin). Pe cît înţeleg, tocmai procesul

acesta de ruptură tragică nu ne este dezvăluit. *„De ce şi-a părăsit Eminescu proiectele, lăsîndu-le într-o zonă în felul său prepoetică? (...) I-a fost teamă (...) de propriile lui strqfuri din adine, de humele fantastice din care imaginaţia năpădea cotropind gîndirea?",* se întreabă criticul, întrebările rămîn fără răspuns, în definitiv Eminescu înfăţişează prima dramă a creatorului din literatura română. O despărţire între conştiinţă şi poezie vom mai întîlni la Macedonski. Deosebirea este, deşi în amîndouă cazurile conştiinţa triumfa asupra poeziei, că Macedonski devine poet tocmai în măsura (şi atunci cînd) conştiinţa iese biruitoare, în vreme ce Eminescu este poet, un neasemuit poet, cînd conştiinţa iese înfrîntă. Amîndoi merg împotriva naturii lor: unul, îndiguind-o, va găsi abia atunci accesul la lirism, altul abia atunci îl va pierde. Deliricizarea este la Eminescu fuga de sine însuşi, de puterile nepătrunse care freamătă în el, fuga de nebunia finală. *„Presimţind oare catastrofa finală a încercat el — zice I. Negoiţescu — să se salveze într-o creaţie domolită, de aritmii care se revărsau în unda unei naturi mai calme?".* Ca să fiu cu desăvîrşire drept, trebuie să spun că a răspunde la aceste întrebări înseamnă a scrie o carte. Nerăspunzînd, 1. Negoiţescu îşi asumă un singur risc important: acela de a nu putea şti dacă Eminescu pe care ni-l arată este real sau numai virtual, dacă, cu alte cuvinte, tragedia necunoaşterii de sine a făcut definitiv, iremediabil, din Eminescu poetul pe care-l ştim de multă vreme, celălalt, revelat acum, rămînînd o pură posibilitate nerealizată, o fantomă care nu ne dă pace, sau dacă este, el însuşi, acesta din urmă, real, adevărat, în stare să suporte lumina zilei fără să se destrame, îmi mărturisesc incertitudinea: poate exista unul fără altul. Eminescu plutonic fără acela neptunic, aşa cum a existat, o jumătate de secol, cel de al doilea fără cel dintîi?

Duh sau realitate, noul Eminescu este însă aşa de tulburător, un poet aşa de adînc şi de mare, încît nu ştiu care altul, de oriunde şi de totdeauna, i-ar putea sta împotrivă. *„Răsturnînd filozofia şi împreună cu ea orizontul neptunic pe care îl reflectă, pătrunzînd în celălalt tărim al poeziei M Eminescu...",* vom afla aici un poet foarte îndepărtat de atracţia „ *formelor legate ale naturii, în care omul şi conştiinţa sa morală şi-au aflat clima de bucurii şi dureri",* la fel de îndepărtat de *„micul romantism german propriu-zis liric, al lui Eichendorff, Heine, Lenau, pînă la Morike",* de filosofia poetizată sau de sarcasmul discursiv al scrisorilor, de sentimentalismul „romanţelor", de toate acele imagini învăţate pe de rost încă din şcoală şi atît de desăvîrşite, încît au devenit opace. Impresia dominantă a Plutonici eminesciene este de „ *iradiaţie cvasidemonică a spiritului ce creează, departe de natura comună,*

una enigmatică, profundă: dorul imensităţilor elementare, vîrsta de aur, inconştientul beat de voluptate al somnului, umbra tragică peste un ţărm de palori, decorul halucinata! mirific, magia şi mitul... ".

Descrierea acestei lumi a esenţelor, a Mumelor primordiale, adîncită în sine ca în embrionul nedesfâcut al ***începutului universal*** - e, neîndoielnic, capitolul cel mai "fascinant al cărţii lui I. Negoiţescu. Să-l urmărim. *«Poarta pe unde se intră In această geografie subiacentă*

- spune criticul - *este somnul: activitate elementară a sufletului romanticilor, în care capul şi Spiritul trăiesc încă în crepusculul unităţilor lor prime, natura nespiritual iiîndu-se şi spiritul nedobîndind organicitatea dinţii a cosmosului (...) O tristeţe primordială stăpîneşte împărăţia somnului, plînsul universului genuin; cosmosul scufundat în sine, ca în propriul, său embrion imens şi în care zac potentele pure, sufletele, care nu se vor naşte niciodată^...) Ca o idee poetică, plînsul intern al cosmosului poate fi socotit un fel de fenomen originar al poeziei lui Eminescu, germenul proiecţiilor de mai tîrziu. Melancoliei eminesciene a tărîmului neptunic îi corespunde această plîngere din intermundii (...): «De plînge Demiurgos doar el aude plînsul-şi»". „In somnul, care e haos şi fecunditate, în care poezia devine o adevărată activitate htonică, cerul îşi deschide noaptea sa de viziuni".* Aici răsună toată muzica lumii, îngerii-demoni şi stelele curgînd pe traiectoriile lor nesfîrşite, într-o atmosferă de magie şi de inocenţă. Sîntem în plin mit, populat de genii care beau „vinu-uitării", şi pe care Demiurgos i-a împărtăşit cu gîndirea lui vizionară, îngerul Morţii se îndrăgosteşte de aceste genii, de aceste „firi măreţe",- care însă pier dacă-i ascultă cîntarea fatală. „ *într-un fel, Eminescu a ascultat cîntarea*

- *şi în alt fel, a fugit de ea. Ascultînd-o în taină, milosul morţii şi-a vărsat veninul în substraturile poeziei lui, în viziunile plutonice. Iar cealaltă zonă, neptunică, nu este decît evadarea, fuga de acest mitos şi o dată cu el „sfărîmarea geniului". Vina, oricît de ascunsă, s-a răzbunat şi poetul a trăit să-şi vadă lira sfărîmată şi a murit curînd, cu taina atît de bine păstrată, că ani şi ani au trecut înainte ca ea să se dezvăluie lumii".* Trei figuri simbolice se desfac din apele mitului eminescian: Poetul, Călugărul şi Monarhul. „ *De fapt, ei alcătuiesc unul şi acelaşi suflet",* ne previne autorul şi *„unindu-se, ei ar întruchipa o*

figură mitică mai complexă şi care, probabil, îşi ascunde virtualităţile în embrionul haosului originar, în (...) acel Demiurgos solitar şi înecat de plîns". Poetul e Orfeu, *„Călugărul e imaginea contemplativităţii amare".* Monarhul e *„androginul misterios (...), înger-demon, iradiind magica sa tristeţe sau puritatea sa astrală".*

(Contemporanul, nr. 49, 1967)

Ion Negoiţescu

„Engrame"

In ***Engrame*** găsim pe lîngă cîteva eseuri ample, precum cele despre M. Blecher, Şt. Aug. Doinaş, Nina Cassian, Nichita Stănescu etc., multe „însemnări critice'', la fel ca şi în volumul cu acest nume din 1970. Ca să fim mai aproape de etimologia titlului recent, păstrîndu-i şi ambiguitatea, le-am putea numi pe aceste din urmă „înscrieri": urme lăsate în conştiinţa-criticului de evenimentele literare. I. Negoiţescu a ţinut la „Argeş" între 1970 şi 1972 un jurnal al revistelor şi a risipit ici-colo, pe parcursul a cîţiva ani, numeroase comentarii laconice despre autori, cărţi şi probleme literare; a intrat în polemici; a răspuns la anchete şi a acordat interviuri. Acestea sînt *Engramele* p'ropriu-zise: instructive pentru prezenţa criticului în actualitatea literară imediată, indicînd totodată un larg orizont cultural, lecturi la zi din scriitori clasici şi străini. Sînt plăcute, fără crispare, scrise probabil la prima mînă. Nu-i vorba de a împărtăşi părerea criticului în toate cazurile, desigur, dar uneori această părere reprezintă o atitudine semnificativă, mai ales cînd I. Negoiţescu reafirmă dreptul spiritului critic (ce intră obligatoriu în plămada culturii) împotriva „rătăcirilor" unor tineri scriitori cunoscuţi şi talentaţi. Criticul fiind un martor activ în viaţa literară, un creator de opinie, prezenţa lui continuă e un lucru necesar.

în *Probleme ale criticii actuale* şi în *Răspuns la o anchetă literara* se schiţează şi un program mai general. Reţinem mai întîi ideea că scopul criticii e totdeauna multiplu: ea facilitează contactul publicului cu operele, ierarhizează valorile, descoperă în operele vechi sensuri şi preocupări contemporane, stabileşte şi menţine, în sfirşft, un contact, ca de la critic la critic, cu înşişi creatorii, în al doilea rînd, I. Negoiţescu se dovedeşte atent la schimbările survenite în realitatea socială care nu pot rămîne (şi nu au rămas) fără ecou în literatură, recomandînd o înnoire a metodologiei critice: „ *Poezia, proza şi teatrul care înfloresc, mai vehement sau mai timid acum, pe meleagurile noastre, ne prezintă, sporind, aspecte estetice deosebite faţă de cele ale beletristicii de dinainte de război. Aşa şi trebuie să fie, pentru că lumea se află într-o continuă*

schimbare. De unde nevoia imperioasă a unei metodologii diferenţiate, pe măsura datelor noi din cîmpul literaturii. In acest sens, critica noastră actuală este cam otova, cam leneşă, mulţumindu-se a considera noile aspecte estetice cu mijloace de cercetare învechite", în continuare se face o distincţie interesantă între critica tradiţională şi cea modernă, accentuîndu-se caracterul problematizam, teoretic, al ultimei: *,,Se scriu mult prea rar studii*

analitice, de strictă aplicaţie la problemele ce se dezvoltă natural din însăşi materia tratată... Toate operele literare de oarecare importanţă foiesc de astfel de probleme virtuale din sfera general-estetică. A le desprinde, a le izola, a le da un caracter de generalitate sau chiar a le păstra ca specificitate creatoare într-o operă singulară luată ca atare, iată datoria ce incumbă neapărat criticii moderne, în critica mai veche, virtuozitatea' supremă consta în stilul, în formulările ei sugestive şi revelatoare, în critica nouă, virtuozitatea ţine de fineţea disociaţiilor estetice în structura operei, structură complicată si misterioasă, care conjugă esteticul cu o serie întreagă de alte valori, de alte date material-spirituale... Ochiul criticului modern trebuie să fie asemenea ochiului compus al insectelor".

Am citat pe larg aceste păreri nu numai fiindcă I. Negoiţescu a fost şi este destul de zgîrcit în teoretizările asupra criticii, dar şi fiindcă mi se pare că a constatat o evoluţie a înseşi criticii sale (de care, iată, criticul este conştient) din ***Scriitori moderni*** la acelea de astăzi. Nu mă refer la valoarea în sine a studiilor, în ***Scriitori moderni*** erau lucruri admirabile. Mă refer la - nu de asta e vorba? - metoda criticului, prin care, mă grăbesc să adaug, înţeleg, ca şi I. Negoiţescu, atît o sumă de procedee practice în investigarea literaturii, cît şi o concepţie despre literatură. Procedee „inocente" nu există. Ele reflectă, se ştie, un punct de vedere general, fie că sîntem, fie că nu sîntem conştienţi de ele. Noţiunea de estetic pe care am încercat s-o reconstitui cînd am recenzat ***Scriitori moderni*** (deoarece nu apărea formuiată direct) se baza pe o distingere a domeniului estetic de acele moral şi psihologic-existenţial. Şi, în orice caz, teoreticul era ca şi absent, criticul acordînd atenţie texturui în „sonurile" lui intime, încredinţîndu-se acestora, de fiecare dată cînd pătrundea în labirintul operei, ca un fir al Ariadnei.

Cred că nu greşesc văzînd în ***Engrame*** o preocupare de teoretic mai vie, recunoscută de autorul însuşi în două rînduri, între care şi î r. pasajul pe care l-am reprodus. Schimbarea se observă începînd cu stilul criticii lui.

Frumoasele analize din ***Scriitori moderni*** ţineau, stilistic, de o critică de text care consta în refacerea din interior a structurilor expresive, de traducere a imaginii poetice pnntr-o alta imagine. „Sonurile" poeziei lui Bacovia, de exemplu, erau redactate într-un limbaj critic îmbibat de limbajul poeziei înseşi, ca un burete de apă în care a fost scufundat: *„Ritmurile lui Bacovia se complică obscurizîndu-se prin eliptica avară a imaginilor, muzica lăuntrică a ideilor se contractă piuă la desfigurare, de unde apoi începe o altă muzică, retortă indescifrabilă şi sublimă".* Ecoul în critica mai tînără al acestui mod de a analiza (poezia, în special), care nu e nici

lovinescian, nici călinescian, deşi îndatorat amîndurora, a fost considerabil, el ducînd la înlăturarea unui mai vechi stil, inadecvat. Muzicalizarea criticii, pînă la punctul în care absoarbe în sine poezia, părînd totodată a se lăsa absorbită de ea, este o manieră pe care a impus-o la noi, prin talentul său remarcabil, I. Negoiţescu. Ceea ce ne izbeşte în analizele recente e înainte de toate un ton diferit: patosului verbal descriptiv, ardentei (schilleriene, ar zice criticul însuşi) i-a luat locul o abordare mult mai pozitivă a literaturii, mergînd pînă la didactic şi expozitiv; recrearea lirică a universului poetic, tineresc entuziastă de sonorităţile lui melodioase, s-a prefăcut într-o constatare rece-prozaică a valorilor lui, ce nu exclude inventarul şi statistica lingvistică.

Influenţat el însuşi de tehnici mai noi, I. Negoiţescu mi se pare astăzi incomparabil mai puţin poetizant în critică decît altădată. Sigur, priza la text, potrivirea pasului critic după acela al operei, au rămas; dar s-a produs o distanţare care descarcă analiza de vechiul patos. Stilul, continuînd a avea o mare capacitate de sesizare a fiinţei concrete a literaturii şi aproape aceeaşi bogăţie expresivă (dovadă abundenţa adjectivelor, care se înlănţuie şi se sudează în construcţii foarte personale: *„pentru ca fericirea să apară astfel ca într-adevăr transcendent împlinită pozitivitate a fiinţei umane",* pletoric-şerpuitoare, denotînd frecventarea criticii şi filosofici germane şi nu numai franceze, ca la majoritatea criticilor români), începe să unească această preocupare de adecvare cu o alta, opusă, efect al distanţării. Descrierea (care este şi acum principalul procedeu), la fel de minuţioasă, devine mai realistă şi mai enumerativă, dezvoltînd intuiţia prin exemple (cîteodată excesive) în loc să se propage muzical ca înainte. Dincolo însă de acest ton nou, descoperim imediat şi prezenţa teoreticului, a ideii. Observaţiile criticului se mişcă, mai liber, în cercul exterior al observaţiilor istoricului literar. Formulele „banale" ale

acestuia, de situare, apar tot mai frecvent (de exemplu în monografia ***E. Lovinescu).*** Iar nivelul strict estetic al analizei consună, la fel de frecvent, cu acela moral, istoric, psihologic. *(„Fără a exclude esteticul, menţionîndu-l în subtext, astfel de cercetări critice au devenit posibile şi necesare prin însăşi dezvoltarea orizonturilor în micro şi macrocosmos ale ştiinţelor contemporane",* remarcă I. Negoiţescu). Desigur,.nici înainte, critica lui nu se sprijinea exclusiv pe text şi nu ţinea exclusiv să-i sugereze expresivitatea în sine; dar abia pozitivarea limbajului, preocuparea de preciziunea tejminologică, aduc un spor necesar de reflexivitate, de idei generale. Aş spune chiar că tipul de formaţie al lui I. Negoiţescu se valorifică abia acum din plin.

introducînd în analiză şi un unghi exterior şi o metodă mai ordonată de expunere. Dacă *Scriitori moderni* şi *Poezia lui Eminescu* ţin de un prim studiu al criticii lui I. Negoiţescu, prin *însemnări critice* şi mai ales prin *E. Lovinescu* şi *Engrame,* criticul se află, hotărit, într-un

stadiu nou, unde o maturitate calmă şi simplă tinde să echilibreze mijloacele tinereşti, de fervoare lirică, din operele anterioare.

Ca exemplu, m-aş putea referi la micul studiu despre Arghezi unde baudelairianismul poetului e altfel decît înainte tratat *(„în cazul poeziei argheziene se mai cere apoi o diferenţiere intre etos şi moral"),* sau la acela despre Blaga unde se distinge între cosmicizarea erotică din *Poemele luminii,* transfigurarea senzualităţii din alte culegeri şi umanizarea crosului din ultimele poezii. Aici e clar că nu „recrearea" poetică interesează pe critic, ci sondajul vertical, teoretic. Dar chiar în studii foarte întinse (ca acelea despre Nina Cassian, Nichita Stănescu etc.), descrierea are un aspect metodic şi un nivel teoretic ce lipseau altcîndva. Mi se pare, chiar, amuzant să-l surprind pe I. Negoiţescu într-atît de ispitit de acest spirit pozitiv al criticii ce se nutreşte esenţial din structuralism, încît să ajungă a crede că statistica de vocabular e suficientă *(Cuvintele şi forma).* Sau să-şi renege cultul de tinereţe pentru Thomas Mann,-reducîndu-i marile romane la formule precum „naturalism decadent" în *Casa Buddenbrook* ori „baroc narcisiac" în *Iosif şi fraţii săi.* Sau, în fine, să vrea a distinge (obsesie-terminologică!) între platitudine, loc comun şi neutral în poezie, unde doar neutralul ar fi rodnic: un vers al lui Alecsandri *(„Trec anii cu grăbire pe cale scurtei vieţi")* părîndu-i-se „pretenţios şi gol" fiindcă exprimă un loc comun al gîndirii. Dar, în acest caz, ce facem cu eminescianul *,,Ce e val ca valul trece",* sau cu atîtea versuri din mari poeţi,

bunăoară cu acesta din *Le Pont Mirabeau* al lui Apollinaire: *„L'amour s'en va comme cette eau courante"?* Eu sînt, în această privinţă, de părerea Emily-ei Dickinson: *„Poet e cel ce scoate / un -stranu înţeles / din sensuri la-ndemină / şi un parfum ales / din lucruri familiare"* (trad. Veronica Porumbescu). Şi aşa mai departe.

Engrama e cartea unuia din criticii cei mai originali de azi.

(România literară, nr. 43, 1975)

„Analizezi sinteze"

Cu două sau trei excepţii, *Analizele şi sintezele* lui 1. Negoiţescu constituie capitolele posibile ale unei istorii a literaturii române, ca şi atîtea din însemnările critice din culegerile anterioare (în *Scriitori moderni,* cele despre Bolintineanu, Alexandrescu, Macedonski.

Hogaş, Duiliu Zamfirescu, Bacovia, Maniu, Voiculescu şi Fundoianu; în ***însemnări critice,*** cele despre M. Celarianu, Iulian Vesper, George Magheru şi Radu Stanca; în sfîrşit, în ***Engrame,*** cele despre M. Blecher, Şt. Aug. Doinaş, Nina Cassian, loanichie Olteanu şi Nichita Stănescu), cu deosebirea că de data aceasta ele nu mai apar risipite printre articole ocazionale, recenzii, note polemice, ci constituie o prezenţă aşa-zicînd masivă. Principiile teoretice, 1. Negoiţescu le-a exprimat cu claritate încă din preambulul la ***Scriitori moderni:*** *„ Cu toate că însemnările critice aici adunate îmbrăţişează peste un secol de literatură română, autorul şi-a intitulat volumul* ***Scriitori moderni,*** *deoarece «clasicii» noştri sînt priviţi deopotrivă cu cei mai noi poeţi şi prozatori contemporani, din unghiul sensibilităţii noastre moderne. Fără a neglija datele preţioase ale istoriei literare, subsumate viziunii sale, autorul a înţeles întotdeauna să se dedice doar în calitate de critic temelor tratate, interesat fiind în primul rînd de valorificarea estetică a operelor supuse analizei...".* Atît contemporaneitatea clasicilor, cît şi unghiul critic stau şi la baza ***Istoriei*** lui G. Călinescu din 1941, prima idee, mai degrabă, implicită, a doua mai netă, însă respectată doar parţial, în ciuda convingerii autorului însuşi de a fi realizat o jumătate de.pas mai departe *„de la istoria literară de pură erudiţie la întîia istorie a literaturii române în înţelesul propriu",* convingere întărită în prefaţa compendiului din 1945: *,,în fiece capitol am scos în frontul întîi scriitorii viabili şi am lăsat in umbră pe culturali".* 1. Negoiţescu face din cele două idei un program precis, de care se ţine cu multă stringenţă, el nefiind atras ca G. Călinescu de istorie ca sinteză epică, operă a unui

memorialist-estet, întemeiată în măsură egală de biografie, anecdotă personală, portret, şi pe studiul critic propriu-zis al literaturii; istoria lui va fi exclusiv critică, mai pură, deci, mai fidelă principiului, dar şi artisticeşte mai săracă.

Dintre concentratele articole cuprinse în ***Analize şi sinteze,*** multe sînt admirabile, de o mare originalitate (împinsă adesea pînă la extravaganţă), într-un fin spirit asociativ care denotă întinse lecturi şi o intuiţie solid educată filosofic: acelea despre Antim Ivireanu, Alecu Russo, M. Kogălniceanu, N. Bălcescu, V. Alecsandri, Ion" Ghica, N. Filimon, N. lorga, C. Stere, Dinu Nicodin, Mircea Eliade, Mateiu Caragiale, Urmuz, Anton Holban, Al. Philippide şi M. Beniuc. O lectură proaspătă, fără prejudecăţi, ghidată" de un gust sigur format prin frecventarea marii literaturi de pretutindeni, izbuteşte să înfrăgezească opere pe care rutina le veştejise, să modifice proporţii şi ierarhii valorice pe care şcoala le consolidase. Nimic, blazat, plictisit,

în atitudinea criticului, care adoptă cu îndrăzneală în istoria literară atitudinea cititorului. Şi-a procurat ediţiile cele mai bune, a conspectat monografiile: citeşte şi, mai cu seamă, reciteşte. Spre deosebire de istoricul de profesie, pentru care orice operă e un document, criticul interpretează pînă şi documentele (de exemplu corespondenţa lui Kogălniceanu şi Bălcescu) ca opere: are tot timpul în faţă cărţi, nu arhive; şi e un iubitor de literatură, nu un scormonitor după noutăţi, în articolele lui găseşti idei, sugestii, şi nimic care să atragă atenţia eruditului; ele conţin o metodă de lectură, nu una de studiu ştiinţific. Insuficienţă a metodei ştiinţifice care nu rămîne fără consecinţe.

Cine ar fi crezut că există în versurile aşa de himinos-clasice ale lui Alecsandri un bogat spectacol romantic? Şi totuşi I. Negoiţescu îl desfăşoară de la cavalcada nocturnă, burgeriană sau goetheană (din *Erlkonig)* la *„tărîmul sublunar al visului"* (şi ce magnifice versuri philippidiene: *„ O ţintă de lumină prin umbră viu înoată. / Ea creşte, 'se înalţă pe zare ca o roată / Şi umple de văpaie cereştile abisuri. / Păduri, movile, rîuri apar căzute-n visuri").* lorga e socotit un mare dramaturg. C. Stere, creator al unui memorabil personaj, Vania Răutu, M. Beniuc, poet erotic, Odobescu, prozator istoric în stil „matein" *(„Clarvăzător şi judicios, Odobescu invidia nuvela Alexandru Lăpuşneanul, epic trepidantă şi ager sentenţioasă, fără a se gindi că lucrarea lui Negruzzi e poate prea vioaie pentru atîta făptuire încruntată, si mai cu seamă fără să bănuiască în a sa Doamna Chiajna virtuţi artistice mult mai fecunde pentru urmaşi, chiar dacă pe făgaşul stilului numai...".* Şi din nou, admirabile citate pentru a proba *„aura levantin*

autohtonă a stilului matein": „se hrănesc cu o nepregetată ciudă, c-o adîncă zăcăsie" sau: „ *mai zăbovnici poate în agerimea duhului, mit de tineri cuprinşi de-o tainică melancolie, de-o îndoioasă sfială ").* Se remarcă îndată aici scînteierea analogiilor. Dacă nu exclude influenţele reale (Ady Endre, Goga şi Cotruş asupra lui Beniuc), acordă o mult mai mare însemnătate afinităţilor (imaginare, adică surprinse pe planul imaginaţiei artistice, cu ale ei locuri comune). *„Este ispititor lucru* — spune — *să compari* ***Didahiile*** *lui Ivireanu cu retorica ecleziastică a marilor oratori francezi contemporani lui, în cap cu~ Bossuet, dar este lucru deopotrivă de ineficient si primejdios"* (să notăm şi simetria muzicală a frazei). Primejdios, poate, ineficient, niciodată, dovadă că ezitarea .teoretică e urmată imediat de o aplicare practică. Ivireanu şi Bossuet? Spiritul nostru e totdeauna mişcat de astfel de asocieri, chiar dacă aceea a lui I. Negoiţescu are, în cazul de faţă, un demers negativ (ironie subtilă, în fond): „ *Nu e drept să confrunţi un ilustru doctor al retoricei de amvon,*

Ion Negoiţescu

elev al lui Vincent de Paul, iubitor de Corneille şi exercitîndu-şi ministeriatul la Curtea Franţei după ce strălucise la Sorbona, cu oricit de vrednicul georgian (Ivireanu), echilibrat stilistic "intre Floarea darurilor, romanul popular Varlaam şi loasaf şi fireasca proză, în acelaşi stil oral-obştesc a Cronicei lui Preda Brîncoveanu". Nu e drept, dar e sugestiv şi ne dăruieşte o perspectivă nouă asupra mitropolitului lui Brâncoveanu, smuls rolului său modest şi onest, de predicator religios, spre a fi redat aceluia de artist al cuvîntului. Sau, spre a -alege un exemplu foarte îndepărtat, Urmuz este citat la intersecţia pesimismului negativist, al lui La Rochefoucauld cu comicul formal al cimiliturilor noastre populare: *„Cu toate că relaţia ar putea fi luată drept o enormitate ".*

Prudenţă teoretică, exagerată, încă o dată, din fericire uitată în practică, în analize pline de inventivitate borgesian-excentrică, ce stă de altfel foarte bine acestei critici senzualiste în fond şi artistice în expresie, care întîlneşte de obicei literatura la nivelul sensibil al limbii sau, poate mai just, la acela al unei ideaţii ce se materializează -viguros, plastic, pitoresc, - într-un vocabular. (Pagină de antologie critică: *„Proză grasă, de culori parcq flamande, găsim la bătrinul Neculce şi mai apoi, peste o întinsă punte, la Ion Creangă, apoi la Hogaş, la Sadoveanu. Cuvintele-s încă umede de lutul din care au fost scoase şi muzica lor e încă nesigură, suportînd greu lanţurile scriiturii. Uneori apa- lină în surîs argintat de lună, alteori adevărate grohotişuri surpate peste frageda*

plantă a ideii. Curînd însă au ieşit la lumină şi virtualităţile pur estetice ale acestei limbi, în.modelări de giuvaier lucrat tocmai în dughenele Ţărilor de Jos: Odobescu, Eminescu, cei doi Caragiale şi, în nuvelistica sa, Hortensia Papadat-Bengescu, o doamnă balcanică. Pîrtia o încercase cu savuroase stîngăcii, un romantic transilvan, pe nume Codru Drăguşanu, tîrziu coborît din podul de vechituri"); Preponderent descriptivă, critica lui I. Negoiţescu uzează rar de formule sintetice (de aceea nici nu se poate rezuma), care se întîmplă să păstreze mereu ceva din savoarea vie a materiei fenomenologic analiazate: *„Mateiu Caragiale e un fantast al realului, în toată rumperea-i mîn/ită e limfa "* sau: Russo „ *dă stilului culoarea doctrinei, parcă spre a proba cit de direct în hum'ă era împlîntat autohtonismul său".* Mai puţin tipică (şi de altfel neexploatată), pentru că e abstractă, mi s-a părut fraza de început despre Ghica: *„Pe Ion Ghica l-au ispitit şi viaţa şi talentul şi ideile, dar el a făcut totul ca să le contrazică. Rareori o personalitate atît de dilematică şi-a construit un destin mai echilibrat".* Stilul real al ui I. Negoiţescu nu e decît prin accident aşa de general-abstract (deşi e

presărat de termeni neologistici, marcînd distanţa teoretică), conservîndu-şi, chiar atunci cînd îşi ia ca obiect idei, teze, doctrine (şi lucrul se petrece nu o dată: la Russo, Bălcescu, Ghica, lorga, Stere), caracterul artistic-senzorial şi vibrant, însuşirile corporale. El e şi manieristic uneori. Despre limba lui Mateiu Caragiale: *„Orhideea înăbuşite de purpura soarelui-răsare mocnindu-şi parfumele, pîlpîindu-şi jăraticul unanim şi ucigător, cu grijă întreţinut prin veacurile depravării, crimei şi lîncezirii prospere".* Cuvîntul începe să fie căutat, ca şi îmbinarea în frază a neologismului neutru cu*arhaismul preţios (nepredeluită mizerie, neprihănită omogenitate), mergînd pînă la simetrii şi opoziţii ce determină poetice cadenţe: *„dar conturul liric adevărat al poetului se cere desprins cu răbdare dintre dulcegării neostenite, dintre ostenitoare clarităţi"* sau: *„nu atît suportabile oarecum ruinuri, cit informaţii prea bine intenţionat educative".* Pletora adjectivelor absoarbe aerul din fraze şi pericolul acestui stil opac, dens, luxuriant, este asfixia: *„Faţă de această entelehie clasicistă, cuviincios omniprezentă în paginile modern cumpănite prin trimiterile de ordin plastic şi muzical... ".*

Nu voi încheia înainte «de a spune că sînt cîteva judecăţi în ***Analize şi sinteze*** cu care nu mă împac; ceea ce, în definitiv, ar fi normal lucru, dacă nu l-aş bănui pe 1. Negoiţescu de oarecare epatantă ostentaţie. Critica lui, cu toată

maturitatea de azi, mai are din cînd în cînd o prea tinerească exaltare. La rigoare pot accepta că nu-i plac ***Ion*** şi ***Pădurea spînzuraţilor,*** mai ales că unele obiecţii mi se par întemeiate. Dar cum să-mi explic, altfel decît printr-o compensaţie ce vrea să scandalizeze, preferinţa pentru mediocrul ***Amîndoi?*** Acelaşi lucru în cazul lui Gib Mihăescu: e discutabil dacă ***Donna Alba*** e superior ***Rusoaicei*** (credea şi Vladimir Streinu), dar ***Zilele şi nopţile unui student întîrziat*** ar trebui să interzică, prin vulgaritate, orice entuziasm. Ca şi ***Logodnicul*** Hortensiei Papadat-Bengescu, socotit de I.«Negoiţescu.superior romanelor din ciclul ***Hallipa.*** Aici nu înţeleg nici argumentele: fantoşe snoabe nu sînt personajele romancierei, ci prototipurile lor reale; lipsa de suflet şi de.dramă, convenţionalismul modern, artificialitatea nu pot fi „reproşate" Elenei sau Cocăi-Aimee (ca şi cum le-ar face neplauzibile), căci aparţin aceloraşi prototipuri. Autoarea zugrăveşte tocmai snobismul şi goala modernitate. Premisa lui I. Negoiţescu *(„ Pe atît de neadevărată ni se impune ampla construcţie a ciclului Hallipa: personajele sînt fantoşe, aparţinînd unui univers imaginar -pur estetic - verosimil, dar incredibil"),* deşi conţine un sîmbure de adevăr, este excesivă.

130

Ion Negoifescit

Nu-i vorba de a impune lui 1. Negoiţescu gusturile mele. Trebuie să observ totuşi la el un mare entuziasm fixat adesea pe virtualităţi (de unde şi tendinţa de a respinge opera constituită, identificată inconştient cu aceea pe care o acreditează opinia comună), o percepţie uimitoare a nuclear-genuinului din literatură, în sfîrşit, un fel de a lăsa forma obiectivă a operei să fie aburită de respiraţia propriilor înclinaţii şi obsesii. Sensibilitatea criticului îşi găseşte adesea obiectul admiraţiei într-un stadiu aşa-zicînd germinai. II inventează: parafrazîndu-l, aş spune că eroii ***Logodnicului,*** Solomia din ***Amîndoi,*** Ariadna şi Mihnea din ***Zilele şi nopţile,*** în care crede împotriva evidenţei, nu sînt altceva decît nişte fantoşe, aparţin unui univers critic verosimil, dar literar neadevărat, mai curînd proiecţii decît realităţi. Eroarea de judecată a criticului se bazează în cazul lui I. Negoiţescu pe această iluzie de creator.

(România literară, nr. 43, 1976)

131

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

OV. S. CROHMĂLNICEANU „Literatura română şi expresionismul"

Nimeni până la Ov. S. Crohmălniceanu n-a mai arătat o atît de mare atenţie

expresionismului în literatura română. Cartea, de acum doi ani, a lui Dan Grigorescu avea în vedere curentul ca atare în plan european, şi numai în domeniul artelor plastice. Iar relativ puţinele studii publicate, înainte ori după război, sînt comentarii parţiale, se referă la cîte un autor sau la cîte un aspect. Ceea ce încearcă Ov. S. Crohmălniceanu în ***Literatura română şi expresionismul*** (Ed. *Eminescu,* 1971), cu o bună documentaţie, este un tablou complet al elementelor expresioniste în opera unor poeţi, prozatori şi dramaturgi români de după 1920, sau. cum declară autorul însuşi, *„un inventar, fatal cam fastidios"* menit să demonstreze că *„expresionismul n-a rămas o simplă curiozitate pentru literatura română fi că o serie de producţii însemnate ale acesteia poartă marca lui"* (p. 199). E vorba de a stabili ecoul direct al mişcării în conştiinţa şi în operele unor scriitori români care au cunoscut literatura expresionistă germană şi ale căror contacte cu aceasta *„se pot dovedi prin fapte istonco-literare"* (ibid). Din cîmpul unor astfel de contacte, autorul iese doar într-un singur rînd ca să expună pe scurt şi ***Alte incidenţe*** ale curentului (la G. Bacovia, T. Arghezi, Ion Barbu, Al. Philippide etc.), dar nu împinge lucrurile niciodată atît de departe încît să ia în considerare şi sensul .,tipologic" al expresionismului, interpretat, de exemplu, de Waldemar George ***(La peinture expressioniste)*** ca o constantă prezentă deopotrivă în arta arhaică şi în aceea modernă.

Trei concluzii se pot formula, după lectura cărţii lui Ov. S. Crohmălniceanu, în privinţa "rolului jucat de expresionism în literatura noastră, toate trei, neîndoielnic, juste. Prima: acest rol a trecut ca şi neobservat de majoritatea criticilor şi istoricilor literari, care au consemnat doar întîmplător.influenţa expresionismului german asupra unor scriitori români, întreg capitolul introductiv e consacrat de autor discutării ***Expresionismului în conştiinţa literară românească.*** A doua: elementele expresioniste sînt mult mai numeroase şi mai adînci, decît se crede îndeobşte, într-un anumit moment al istoriei literaturii noastre. Ele se găsesc în special în opera unor scriitori de la „Gîndirea" şi „Contemporanul" şi, cum ar fi fost poate de aşteptat, sînt mai clare în teatru decît în orice alt gen. A treia: aceste elemente şi orientări nu s-au constituit niciodată într-o veritabilă mişcare

expresionistă românească, „ *mişcare de sine stătătoare si distinctă* ", cu *„un program poetic explicit"* şi care *,,să fi atras atenţia în primul rînd prin acest caracter"* (p. 45).

Structura cărţii lui Ov. S. Crohmălniceanu e uşor de bănuit acum, căci autorul a pornit după toate semnele-, el însuşi, de la aceste constatări, demonstrîndu-le cu inteligenţă şi răbdare. Meritele unei asemenea întreprinderi sînt în afară de îndoială. Un unghi critic inedit înseamnă aproape totdeauna relevarea unei arii de preocupări şi a unui limbaj literar inedit, în perspectivă expresionistă, ne spun lucruri noi şi Blaga, şi Adrian Maniu, şi C. Ciprian, şi chiar şi V. Voiculescu sau G.M. Zamfirescu. Autorul, care are rutina necesară, nu face eroarea de a transforma întreaga literatură română dintre războaie într-o literatură expresionistă; exagerările în acest sens sînt prea puţine. Este evitată şi o altă eroare, nu fatală, însă oricum frecventă în descrieri critice de acest tip: ignorarea valorii reale a operelor în discuţie. Doar H. Bonciu se bucură de privilegiul (nemeritat de valoarea cărţilor sale, însă justificat de caracterul Ibr deschis şi consecvent expresionist) unui prea întins capitol separat. Nu mai e nevoie, după toate acestea, de a recunoaşte utilitatea studiului lui Ov. S. Crohmălniceanu, la care orice istoric literar va trebui să apeleze de aici înainte.

O problemă importantă este, fireşte, aceea a definirii expresionismului, atît sub raport istoric, al bazei sociale, cît şi sub raport strict literar. Cînd a apărut curentul în Germania, cum se explică audienţa lui la noi (în condiţii sociale diferite), care sînt notele caracteristice? - iată chestiuni imposibil de ocolit, fie şi într-un studiu descriptiv şi la care Ov. S. Crohmălniceanu se referă mai ales în capitolul final *(Cîteva observaţii concluzive).* Idei pe de-a-ntregul noi, autorul nu aduce în această privinţă (cartea nefiind o cercetare teoretică), dar el ştie să le aleagă, din multele cîte s-au exprimat, pe cele mai acceptabile. Respingînd soluţia lui George Lukâcs (după care expresionismul ar fi *„o simplă sublimare intelectuală a tendinţelor capitularde pe care USP-ul le-a tradus în linia sa politică si [care] au permis înăbuşirea revoluţiei spartakiste şi venirea lui Hitler la putere"),* Ov. S. Crohmălniceanu se fereşte să primească fără critică şi soluţia, opusă, a lui L. Blaga, care motiva expresionismul printr-o dispoziţie nativă, diminuînd rolul factorilor social-istorici. Apare limpede că expresionismul s-a ivit într-o epocă de criză a societăţii europene (germane), traducînd anxietatea unei părţi a intelectualităţii în faţa formelor noi ale civilizaţiei capitaliste; accentele revoluţionare, ca şi cele reacţionare, din ideologia curentului se explică deopotrivă prin contradicţiile sociale de la începutul secolului XX. Născut,

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

cum spune Mărio De Micheli, *„pe o bază de protest şi de critică",* expresionismul *„este o artă de opoziţie".* La noi, expresionismul a pătruns după

1920 şi cauzele întîrzierii sînt bine înţelese de Ov. S. Crohmălniceanu, care nu uită a preciza consecinţele rezultate de aici.

Mai complicată este definirea curentului, aşa de divers, chiar haotic, şi, în acest punct, mi se pare că autorul era dator să stăruie mai mult. Nu e vorba de a găsi o formulă perfectă, nici măcar una prea generală; e vorba de a unifica, în măsură posibilă, notele violent contrastante care se simt mereu înlăuntrul curentului. Nu se poate să nu ne întrebăm ce idee despre expresionism stă la baza inventarului lui Ov. S. Crohmălniceanu; mărturisesc că nu pot recunoaşte categoric această idee. Voi da un singur exemplu. Examinînd lirica lui Blaga, autorul remarcă mari diferenţe între *Paşii profetului* (şi *Zamolxe),* pe de-o parte, şi *în marea trecere* şi *Laudă somnului,* pe de alta. El nu împărtăşeşte părerea lui Petre Marcu Balş cum că evoluţia poetului de la vitalism nietzsche-ean la tristeţea metafizică ar echivala cu o părăsire a expresionismului, de unde putem deduce că aşează atît *Paşii profetului,* cît şi *în marea trecere* sub semnul aceluiaşi curent, însă aici se ridică dificultatea de a împăca, într-o sinteză, două rînduri, opuse, de trăsături: vitalismul şi dinamismul cu extaticul şi hieratismul, apelul la o natură originară, tumultuoasă, zbuciumată de imense energii ascunse, cu reprezentarea schematică, stilizată, „bizantină", un univers exclusiv fizic, suficient sieşi, fără un cer al spiritului deasupra (universul din *Paşii),* cu unul metafizic şi spiritualist (în *In marea trecere).* Abstractul se opune mereu concretului, ideea de transcendenţă, celei de imanenţă - şi nu doar în lirica lui Blaga, ci aproape pretutindeni înlăuntrul ideologiei şi literaturii expresioniste. Ce dovedeşte această împrejurare? Cum se explică această ambiguitate fundamentală? Cazul liricii lui Blaga ar fi fost un prilej pentru critic de a încerca redefinirea expresionismului pornind tocmai de la o contradicţie esenţială, căci a menţine, pur şi simplu, aceste două serii de termeni (inconciliabili) însemnă a expli doar pînă la jumătate fenomenul.

(Contemporanul, nr. 43, 1971)

„Literatura română între cele două războaie mondiale"

După un prim volum, apărut în 1967 (ediţie revăzută în 1972), consacrat problemelor generale ale epocii (climat, grupări, publicaţii etc.) şi prozei, Ov. S. Crohmălniceanu îşi continuă studiul său asupra

Literaturii române între cele două războaie mondiale cu un masiv volum despre poezie. Va urma, după toate probabilităţile, un al treilea, despre critică. Fiind la origine un curs universitar, studiul constituie cea mai amplă

cercetare a literaturii noastre interbelice, foarte minuţioasă şi cu o solidă armătură documentară. Biografie, bibliografie, descriere a operei - nimic nu lipseşte spre a vorbi de un tablou critic exhaustiv. Chiar dacă nu de o istorie literară propriu-zisă: căci autorul nu-şi propune nici să înfăţişeze mişcarea însăşi a literaturii, adică succesiunea ideilor şi formelor literare, nici nu se ocupă de toţi poeţii şi prozatorii epocii; iar aceia care-l reţin sînt analizaţi cu titlu ilustrativ. Tabloul e totdeauna mai selectiv decît istoria. Comprimată în paginile introductive de la volumul anterior sau în consideraţiile preliminare de la fiecare gen, istoria e mai curînd sugerată.

Volumul recent debutează, de exemplu, cu cîteva astfel de consideraţii privitoare la poezia dintre 1920 şi 1940, pline de interes, deşi inevitabil sumare. Lipsind amănuntele şi nuanţele, lipseşte cîteodată subtilitatea explicării faptelor, deşi nu se poate tăgădui că în linii mari criticul are dreptate. El începe prin a constata că modificările de structură cele mai profunde ale literaturii dintre războaie se simt nai ales în poezie, unde ruptura de factura tradiţională e at*t de mare. încît, pe departe, poezia anilor 1900-l916 pare deodată „ *produsul unei lumi definitiv apuse, cu preocupări sentimentale cuminţi, cam prăfuite şi provinciale",* iar, pe de alta, noua poezie întîmpină rezistenţa gustului critic. N. lorga bunăoară are impresia că Arghezi *„înşiră cuvinte lipsite de orice legătură peste un îngrozitor pustiu de gînduri şi sentimente",* că Blaga *„se pierde în ciudăţeniile cele'mai riscante ale literaturii bolnave",* că, în fine, Barbu compune *„versuri de un neinteligibil absolut".* Cauza ar fi o mutaţie de sensibilitate. „ *Principalele direcţii ale liricii româneşti interbelice* — notează Ov. S. Crohmălniceanu - *sînt reacţii la reificarea tot mai accentuată pe care o cunoaşte existenţa omenească în perioada aceasta. Imaginaţia şi sensibilitatea îşi conjugă eforturile spre a descoperi locurile unde poate să supravieţuiască poezia".* Criticul întrevede această reacţie atît în lirica tradiţionalistă, care opune lumii industriale şi demonici tehnicii evocarea pămîntului natal, datinile, credinţele străvechi, populare, cît şi în poezia ermetică, a cărei formă de protest constă în curăţirea vocabuilarului liric de semnele utilitarismului prozaic. Explicaţia, conţinînd o parte de adevăr, e oarecum simplificatoare. Ea trebuia în tot cazul dezvoltată. Este vorba de o reacţie conştientă sau de una spontană? Şi ce rol joacă factorul strict

artistic? Criticul discută problema acestuia din urmă separat *(„între cele două războaie mondiale, lirica românească e împinsă înainte şi de o ascuţită dialectică interioară"),* semnalînd că, după simbolism, care cultiva muzicalitatea,

sugestia, evanescenţa, stările difuze, poezia modernă redescoperă materialitatea cuvîntului, devenind concretă şi vizionară. Ezoterismului simbolist îi ia locul un fel de „realism" al imaginaţiei, iar sentimentalismul e alungat de o mare cerebralitate, însă atitudinea socială a poeziei şi schimbarea limbajului ei nu pot fi nici o clipă despărţite, fără riscul vulgarizării. Ce înseamnă, de pildă, „dinamitarea convenţiilor" de către avangardişti: o atitudine practică, antiburgheză sau o frondă artistică? Ce se află la originea manifestelor dadaiste şi suprarealiste: revoluţia socială sau revoluţia vocabularului? Ov. S. Crohmălniceanu ,şi-a pus desigur întrebările acestea şi altele, dar procedarea lui cam prea didactică nu ne permite să aflăm şi un răspuns mai nuanţat.

Originalitatea cărţii e de căutat în imaginea de ansamblu pe care ne-o dă despre poezia interbelică. Cea mai veche clasificaţie, a lui E. Lovinescu, era precumpănitor tipologică, fără a neglija unele elemente de istorie a poeziei, cum ar fi ravagiile sămănătorismului ori caracterul inovator, înainte de 1916, al simbolismului. Clasificaţia lui G. Călinesct), mai sintetică şi păstrînd dublul criteriu (tradiţionaliştii sau moderniştii fiind grupări istorice, intimiştii, o categorie tipologică), introduce totuşi o modă ce se va păstra mult timp şi anume legarea poeziei de marile grupări ideologice şi de revistele epocii. Ov. S. Crohmălniceanu revine decisiv la criteriul felului de poezie, punînd bunăoară pe Blaga alături de Philippide şi nu de Voiculescu. Avînd avantajul perspectivei, schema lui este şi cea mai plauzibilă şi mai completă de pînă'acum. Ea se deschide cu Tudor Arghezi, *„placa turnantă a liricii româneşti noi",* din care pornesc aproape toate direcţiile şi formulele. Sub titlul ***Poezia -chtonică*** sînt aşezaţi poeţi ca Ion Pillat, Adrian Maniu, Zaharia Stancu şi alţii, tradiţionalişti, evocatori ai peisajului naţional şi ai rădăcinilor ancestrale. **-Poezia sentimentului cosmic şi a fiorului metafizic** se ilustrează prin doi mari poeţi: Lucian Blaga şi Al. Philippide. V. Voiculescu e cel mai important poet religios. Elegiaci şi sentimentali par criticului Demostene Botez, Otilia Cazimir, M. Colarianu etc. Avangarda e reprezentată de numele cunoscute, cu precizarea că poezia aceasta e examinată mai puţin istoric, în raport cu cea pe car& o contestă vehement, şi mai mult metodic, ca un mod nou de organizare lirică. Cu Ion Barbu se inaugurează ***Poezia pură,*** iar cu Aron Cotruş şi Mihai Beniuc, ***Noul patos social "activist.*** Studiul se încheie cu un capitol

despre ***Formele noi de lirism.*** Orice asemenea viziune e discutabilă, aşa că nu voi stărui. Mă limitez la oîteva chestiuni mărunte. Dacă I.

Minulescu, N. Davidescu, V. Eftimiu, O. Goga, I.M Raşcu, G. Topîrceanu nu aparţin cu adevărat epocii interbelice, deşi continuă să publice, cred că omiterea lui G. Bacovia e mai puţin îndreptăţită, el fiind un mare poet modern. Nu întîmplător s-a bucurat de succes exact această epocă, după ce debutul său nu reuşise să impresioneze nici pe E. Lovinescu, statura lui crescînd vizibil pînă astăzi. Nu-mi explic nici absenţa Magdei Isanos. în sfirşit, formele noi de poezie sînt încă firave şi nici Emil Borta, nici D. Stelaru (cu toată redescoperirea emoţiei într-o lirică ce devenise prea cerebrală) nu joacă cu adevărat un rol mai devreme de încheierea războiului, cînd apare o întreagă generaţie de revoltaţi artistic. Ei sînt de fapt poeţi sentimentali şi ironici, intangibili în capitolul respectiv, singura deosebire de Demostene Botez şi de ceilalţi fiind nota teatrală mai pronunţată a lirismului.

înlăuntrul fiecărui capitol, Ov. S. Crohmălniceanu mi s-a părut mai puţin decis a schimba maniera clasică de studiu şi mai timid în opinii. Aspectul bătător la ochi a cărţii e de „tratat": viaţă, operă, analize. De multe ori pagina critică se încarcă inutil cu nume, titluri şi date pe care bibliografia finală le conţine de asemenea şi încă mai sistematic. Analiza ţine seamă de ordinea apariţiei volumelor. Nu e vorba de o idee, ci de a-i prezenta cît mai minuţios, aproape exhaustiv, opera. Formaţia ştiinţifică a autorului e evidentă. El lasă de-o parte orice dorinţă de originalitate, nu vrea să ne surprindă printr-un punct de vedere absolut inedit, ci să ne ofere o radiografie exactă. Pe placa extrem de sensibilă a criticii lui ies la iveală atît marile structuri ale poeziei, cît şi o infinitate de detalii mărunte. Informaţia lui Ov. S. Crohmălniceanu în poezia modernă românească şi europeană este extraordinară. Nici un poet nu e examinat în sine şi impresia că lirica noastră modernă s-a găsit din prima clipă (spre deosebire de proză) în Europa se impune la sfîrşitul lecturii. Critica lui Ov. S. Crohmălniceanu excelează prin precizie şi fineţe a disociaţiilor şi face plauzibile numaidecît ipotezele pe care le aplică (indiferent de noutatea lor). Bogăţia referinţelor, pătrunderea suplineşte lipsa formulei frapante .şi a unui mod de abordare mai net personal. Neurmărind să şocheze, criticul reuşeşte să convingă. Critica lui e descriptivă, meticuloasă, subtilă, constituind un ghid admirabil, un fel de Baedeker al poeziei noastre moderne.

Aproape oricare din studii ar putea fi luat ca model de lucru: despre Arghezi, Philippide, Pillat, Maniu, Dan Borta etc. Dar cel mai interesant este cu siguranţă capitolul consacrat lui Ion Barbu;

maniera fiind, în linii mari, aceeaşi ca în toate, orice timiditate este înfrintă şi Ov. S. Crohmălniceanu face, abia aici, dovada puternicei lui inteligenţe critice. Spaţiul nu-mi îngăduie să intru în amănunte, aşa că voi rezuma pur şi simplu. De la Tudor Vianu a rămas deprinderea de a analiza poezia lui Ion Barbu în ordinea scrierii ciclurilor. Ov. S. Crohmălniceanu pleacă însă de la ideea că la un poet ca Ion Barbu alcătuirea volumului ***(Joc secund)*** e totdeauna semnificativă, ca şi la Baudelaire sau Mallarme, căci aceşti poeţi au conştiinţa cărţii ce nu mai e doar o culegere. Dar în ***Joc secund*** ordinea este exact inversă: întîi ciclul titular, ce cuprinde de fapt ultimele poezii scrise de Ion Barbu, apoi ***Uvedenrode*** şi la urmă ***Isarlîc.*** *„Respectînd dorinţa poetului* — notează criticul — ave/w *surpriza să constatăm că însăşi semnificaţia experienţei-lui poetic ne apare simţitor diferită".* In adevăr, în ciclul iniţial, ,, *poezia este chemată ca, înălţîndu-se pe schelăria îndrăzneaţă a conceptelor şi folosind, acolo unde ele rămîn neputincioase, intuiţia sensibilă, să încercuiască, mereu mai strîns,' centrul luminos al universului".* încă în poemele socotite de obicei arte poetice ***(Joc secund, Timbru),*** Ion Barbu *„evocă lumea paradisiacă arhetipală, unde trăiesc numai ideile lucrurilor",* şi în sufletul *„de esenţa gnostică platoniciană".* Dar, adaugă criticul: *„Starea de extază mistică este un moment privilegiat cu durată foarte limitată. Leglndu-şi existenţa exclusiv de el, poezia poate trăi numai in scurte fulguraţii aurorale (...) Dar revelaţia cere ^să fie comunicată şi sub forma adevărurilor esenţiale, traductibile în pilde cu calităţi instinctive".* Aceste pilde le vom găsi în ciclul al doilea (criticul analizează poezia ***Edict*** ce face trecerea), unde apar simboluri tradiţionale: oul, nunta etc. într-un fel, alcătuirea volumului indică eşecul poeziei către care Barbu a tins. Nivelul cel mai de sus, intuit de poet, nu poate fi păstrat. Poezia nu e o rugăciune, nici mistică şi poetul se vede constrîns de realitatea ei lumească să coboare o treaptă. Se remarcă îndată că dacă pentru G. Călinescu şi pentru toţi ceilalţi ciclul ***Uvedenrode*** era socotit superior (ermetism profund) faţă de ***Joc secund*** (ermetism gramatical, şaradă), pentru Ov. S. Crohmălniceanu lucrurile stau altfel. ***Uvedenrode, Oul dogmatic*** sînt poeme „didactice", instruiesc de esenţe, dar se află cu o treaptă sub experienţa încercată în ***Joc secund,*** în ***Isarlîc,*** poezia îşi află senzualitatea, concretul, viaţa, întreaga ipoteză stă pe o subtilă distincţie între ermetism şi poezia pură. în final, criticul scrie: ***„Joc secund*** *este mărturia unei experienţe spirituale, duse pînă la capăt cu o rigoare exemplară, în ordinea ambiţiei de a atinge prin poezie cunoaşterea mistică, volumul exprimă un eşec, şi Ion Barbu a*

138

Ov. S. Crohmălniceanu

înţeles să-i tragă toate consecinţele, părăsind, ca Rimbaud, literatura ".

Studiul lui Ovid S. Crohmălniceanu este, în general, exemplar informat, temeinic în demonstraţie ca puţine altele, dar limitat de o metodă prea didactică (cedare neîndoielnic avantaje), lipsit de ardoare şi chiar de vioiciune polemică. Criticul analizează cu precizie şi construieşte cu grijă, punînd cărămidă peste cărămidă. Dar critica nu constă doar în această operaţie pozitivă. Ea visează uneori pe marginea textului, dînd curs plăcerilor imaginaţiei, din care, cu riscul de a ieşi umilită, inteligenţa învaţă totdeauna ceva. Trebuie să provoace convingeri, dar şi emoţii, convertiri şi crize. Ov. S. Crohmălniceanu e un critic foarte inteligent care-şi reprimă aproape orice subiectivitate afectivă.

(România literară, nr. 49, 1974)

139

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

ADRIAN MARINO „Viaţa lui Al. Macedonski"

A scrie o viaţă a lui Al. Macedonski, cunoscătorul de literatură ştie, e o întreprindere care deopotrivă atrage şi înspăimîntă pe orice critic literar. Dar un temerar trebuia să se găsească şi acesta e Adrian Marino. Surpriza e însă mai ales că întîia biografie completă a poetului nu vrea să ţină deloc seama de şovăielile şi prudentele începuturilor, fiind dintr-o dată o operă excepţională.

întîrzierea atîta a acestei cărţi ne face să ne punem în chip firesc întrebarea: ce reprezintă în definitiv o biografie, cînd, cu alte cuvinte, se află întrunite toate condiţiile ei? Adică să medităm puţin asupra acestui fel de scrieri, întîi, o biografie trebuie să posede o minimă bază documentară. Unde devin ştirile suficiente, cît trebuie să prelungim adunarea lor, nu putem şti niciodată şi G. Călinescu mărturisea într-un rînd că e împins necontenit de un fel de demon interior să descopere imposibilul şi să tulbure pe alţii cu mereu alte revelări. Dar tot autorul ***Vieţii lui Eminescu*** adăuga că o biografie e un fel de *„sinteză ideologică a zilelor trăite",* o operă de *„generalizare concretă, iar nu de notaţie naturalistică"* Biografia are, deci, mai mult decît orice altă specie de critică, o latură de exactitate, de informaţie, de fidelitate şi una de ipoteze, în fond de creaţie; strîngînd toate documentele care se pot strînge în legătură cu existenţa unui artist, cine ne garantează totuşi că am descoperit adevăratul portret uman al artistului? Nu mai spun că informaţiile pot fi lacunare sau false.: dar chiar

presupunînd documentaţia ideală, existenţa unui om se ridică peste toate aceste elemente, pe care le implică şi le anulează într-un sens interior. Un document sau mai multe pot lipsi fără a primejdui biografia, dar, fără putinţa de a întrevedea acest înţeles uman general, biografia nu există. Ce e atunci acest sens? Se poate el documenta ca tot ceea ce intră într-o biografie? Părerea cea mai răspîndită este aceea că sensul vieţii unui artist trebuie căutat în viaţa ca atare: aceasta poate fi adevărat, dar nu în cazul scriitorului care trăieşte şi se realizează ca om în vederea operei (cel puţin din perspectiva noastră). Şi sensul unei astfel de existenţe determinate de ceva din afara ei (e un fel de a vorbi) nu mai poate fi căutat în ea însăşi. Să punem întrebarea de la început în sens invers: pînă unde putem restrînge documentaţia, care e minimul necesar? Acest minim necesar e, evident, opera artistului, fiindcă abia cu ea i se ia biografiei ultima justificare. Existenţa creatorului capătă un înţeles numai în lumina creaţiei şi biografia esenţială rămîne totdeauna opera.

Adrian Marino

Cine are curiozitatea să verifice documentaţia ***Vieţii lui Macedonski*** nu poate să nu vadă materialul imens pe care se sprijină cartea: autorul ştie enorm despre subiectul lui, a parcurs tot ce se cunoştea, a descoperit el însuşi lucruri noi şi a pus la punct numeroase altele vechi. Numai din spirit de şicană i-ar mai putea căuta cineva goluri. E drept, însă, că în cazul lui Macedonski, poate mai mult decît al altora, operaţia de cunoaştere exhaustivă, de informare excesivă chiar, era necesară, date fiind multele ştiri contradictorii în legătură cu viaţa poetului de care biograful s-a izbit. Aşa încît, la necesitatea restituirii unui Macedonski adevărat, se va fi adăugat şi plăcerea (care se străvede printre rînduri) de a lămuri şi eventual înlătura legendele cele mai ciudate, cele mai extraordinare care au făcut vreodată corp comun cu amintirea unui scriitor român. Mai pot fi desigur lucruri de spus (autorul ne dă a înţelege undeva), mai pot fi îndoieli cu privire la un izvor sau altul, dar sentimentul, la lectura cărţii, e de încredere: cercetătorul vieţii lui Macedonski şi-a atins scopul.

„Pe acest fundament de date, spune A. Marino în **Prefaţă,** *am încercat să construim un portret moral". «Orice viaţă,* explică el mai departe, *are un specific al său, traiectoria, timbrul său inefabil şi în funcţie de această busolă ne-am străduit să construim întreaga noastră sinteză, orientată în primul rînd nu spre „creaţie", ci spre cunoaştere şi înţelegere».* Dar ce diferenţă poate- fi între a cunoaşte fizionomia morală a poetului şi a o crea? Fireşte, nici una: datele biografice se descoperă, se explică, se cunosc, portretul moral se creează.

Pentru că un portret moral nu poate fi atestat documentar şi, oricît, legat de izvoare, el rămîne principial ipotetic. Nu e biograf acela care, o dată informaţia stăpînită, nu se poate transforma în creator, făcînd din scriitor personajul lui; fie retrăind în acest personaj, identificîndu-se cu el, fie privindu-l din afară, sensibil la existenţa lui ca la un spectacol al fericirii şi suferinţei, al iubirii şi al urii, al vieţii şi al morţii; fie rămînînd cu fidelitate la ce-i oferă documentele, încercînd să fie „obiectiv", fie transformînd actele eroului său în actele sale proprii, însuşindu-şi şi ambiţiile, aventurile, iubirile, viaţa lui întreagă.

Cum procedează Adrian Marino? Desigur, astfel de întrebări cer răspunsuri prudente. El pare sensibil mai degrabă la spectacolul extraordinar, cînd tragic, cînd ridicol, al existenţei lui Macedonski, decît dispus să se identifice cu personajul său. E de altfel tipul de biografie călinesciană: nici Călinescu nu se substituie lui Eminescu sau lui Creangă, ci le reface viaţa cu voluptăţi de privitor şi de regizor totodată. Insă dacă G. Călinescu e grav, A. Marino e mai ales ironic, la modul francez. Dacă G. Călinescu nu are adesea (chiar cu privire la Macedonski)

aerul de a-şi moraliza eroul, venit dintr-o concepţie apăsată, personală, de viaţă, şi poate de aceea puţin prea rigidă, A, Marino e detaşat şi îşi „înţelege" mai bine personajul, trecînd cu umor peste avatarurile lui morale, multe scandaloase. Sigur că modul de a privi nu rămîne fără consecinţe pe planul propunerii unui profil sufletesc poetului. Ce laturi ale personalităţii poetului reţin pe A. Marino? La ce aspecte ale vieţii lui se dovedeşte criticul mai receptiv? Izbitoare e la el o, aşa-zicînd, viziune senină: autorul se apropie de biografia poetului, chiar în locurile ei cele mai întunecate, cele mai tulburi, cu o anume linişte, cu detaşare uşor ironică uneori, cu candoare totdeauna, în acest stil afectiv de supleţe şi de „înţelegere" sînt evocate copilăria poetului, peregrinările adolescenţei, mai apoi clipele fericite ale vieţii familiale şi, în paginile poate cele mai vibrante, dragostea, atenţia delicată şi generoasă a lui Macedonski pentru discipolii lui (nu o dată răsplătită cu o ingratitudine revoltătoare). Desigur, biograful nu ignoră momentele teribile, apăsătoare, ale existenţei poetului, sfîşierile lui lăuntrice, neputinţele lui tragice - dar mişcarea neascunsă de simpatie care răzbate printre rînduri are ca obiect mai ales un alt Macedonski, entuziast şi copilăros, tandru cu o mare capacitate de dăruire, stăpînit de seninătate în adîncul sufletului aşa de zbuciumat pe deasupra. Pentru acest Macedonski vibrează în chip special biograful. Capitolele

tragice şi nefericite din viaţa poetului înfăţişate cu talent şi acestea, sînt totuşi, mi se pare, mai puţin zguduitoare decît ne-am aşteptat. Ele trezesc în noi compătimire, nu însă suferinţe sau dezgust.

Ar fi nedrept să nu spunem că, independent de înclinaţiile afective ale autorului, cartea conduce la un portret interior complex al lui Macedonski. Dintr-o rezervă pe care o punem pe seama modestiei, A. Marino nu trage elementele acestui portret într-o construcţie critică unitară, într-o „sinteză aforistică". Cum a rezistat criticul ispitei? Mai cu seamă că elementele unui portret se găsesc aproape reunite în cutare capitol intitulat *Vis şi realitate* şi originalitatea lui e indiscutabilă. G. Călinescu propunea un Macedonski sublim orgolios, a cărui existenţă nu e afît nefericită, cît poetul însuşi cultiva *„plăcerea de a se simţi persecutai",* respins, detestat. „ *A căutat el cu tot dinadinsul o ocupaţiune durabilă şi i s-a refuzat?* " — se întreabă cu îndoială Călinescu. Evident, nu, dar ar mai fi fost Macedonski, cu morga lui de Uriaş, silit să trăiască printre pigmei, dacă proceda astfel? E o neînţelegere, în plus, cartea lui A. Marino conţine destule date din care rezultă că persecuţiile, atmosfera insuportabilă ce i se face după 1883, duşmăniile erau, cu toată plăcerea de a exagera a poetului prin firea lui exagerat voluntară, ca şi prin lipsa simţului pentru realitate. Observaţii adînci, dar care nu oferă încă un tablou sufletesc coerent.

E tocmai ceea ce realizează A. Marino, pentru care cheia dramaticei existenţe a lui Macedonski ar fi neputinţa poetului de a concilia realitatea cu visul. „Iremediabil scindată", personalitatea poetului nu-şi va găsi din acest motiv „nici[1] un centru de echilibru". Conflictul cu realitatea determină la Macedonski transformarea visului în *„stil de viaţă, soluţie a fericirii, instrument de cunoaştere şi metodă a realizării de sine".* Fantoma lui Don Quijote mai mult pe latura lui sublim ridicolă, un Don Quijote fascinant prin candoare, cu gesturi de fermecătoare generozitate, lăsîndu-se adulat ca un zeu pentru că se crede, cu toată convingerea, astfel, oficiind de la înălţimea lui morală, cu o mască de gravitate inimitabilă. A. Marino, e întîiul care a observat mai sistematic această latură neprevăzută a poetului, învinuit aşa de insistent de către contemporani pentru lipsă de caracter, josnicie sufletească, ură, perfidie. Criticul întoarce toată vremea personalitatea poetului pe faţa aceasta de seninătate şi puritate şi trebuie să recunoaştem logica desăvîrşită a portretului. Noi am fi pornit poate de la amara, tulburătoarea deznădejde care se presimte mereu în vocea poetului, pe care el o ascunde în sarcasme şi în atitudini ostentative. Macedonski nu e

numai sublim ridicol prin candoarea lui donquijotescă, dar profund tragic. Şi tragedia vieţii lui Macedonski nu trebuie căutată numaidecît în firea, în caracterul omului. Ca emirul din *Noaptea de decemvrie,* el a pornit în căutarea unei închipuite Mecca, lăsîndu-şi avuţiile, adică fericirea terestră. El renunţă la realitate în favoarea visului, ca Don Quijote, ca emirul: Mecca pe care o caută cu deznădejde este o altă existenţă, dorită cu toată puterea sufletului, o existenţă sub zodia absolutului. Ce e Mecca dacă nu, înainte de toate, poezia? T. Vianu vorbea de „tragica nereuşită" a vieţii lui Macedonski, cam în felul în care, într-o cunoscută carte, Sartre constata *„l'echec de Baudelaire".* M. Blanchot răspundea ultimei observaţii că această viaţă responsabilă de nereuşita lui e responsabilă şi de una din cele mai mari reuşite ale secolului: *Leş Fleurs du mal.* Viaţa lui Macedonski e tragică, dar nu în nereuşita poetului, ci dimpotrivă, în reuşita lui: trăirea în lumina altei existenţe decît în aceea mutiiată de o societate neîncăpătoare pentru el, de unde suferinţa, deznădejdea, dezgustul de albatros pe care aripile îl împiedică să meargă.

(Contemporanul, nr 13, 1966)

„Opera lui Macedonski"*

Nu s-a scris pînă astăzi o carte mai atentă, mai informată, mai înţelegătoare despre opera lui Alexandru Macedonski. Analiza este atît de amănunţită încît nu rărpîne nimic neexplorat, neexplicat; şi,

în acelaşi timp, nimic neraportat la tot, la sinteza care reprezintă, nemărturisit, punctul de plecare. Adrian Marino este un critic, nu un documentarist. O astfel de radiografie poate cu adevărat să.facă ridicolă „controversa Macedonski", răspunzînd aşteptării lui T. Vianu din 1926, ca fiind pentru autorul *Nopţilor* ceea ce sînt pentru Eminescu cele cinci volume de exegeză călinesciană. De altfel, lui Adrian Marino spiritul „lucrării" lui Călinescu nu-i e indiferent, cîtă vreme trebuie să întreprindă şi el, dincolo de analiză, o „demistificare"; un examen minuţios nu numai al operei, dar şi unul al deformărilor ei în conştiinţa contemporanilor sau a posterităţii. Aşa se justifică proporţiile cărţii. Era nevoie de o răbdare neînchipuită, aproape eroică, pentru a lua răstălmăcirii lui Macedonski orice temei; mai mult, pentru a putea scrie de acum înainte despre el fără crispare. Poetul era prea puţin un autor binecunoscut şi prea mult un caz: istoria literară traversa, în legătură cu el, un capitol senzaţional. Despre toţi ceilalţi scriitori români, istoricii literari cred că se poate vorbi cu obiectivitate: în faţa lui Macedonski ei deveneau subiectivi,

privindu-l cu ostilitate şi răscolindu-i dosarul ca să scoată la iveală mereu alte probe împotriva lui. Monografia lui Adrian Marino, părtinitoare atît cît era. necesar să fie cu un mare nedreptăţit, limpezeşte cazul şi face lui Macedonski acest serviciu paradoxal: îl dă pe mîna istoricilor literari şi a profesorilor!

N-aş spune că *Opera lui Alexandru Macedonski* este oricui accesibilă; ea are, la urma urmelor, un caracter aproape de specialitate şi talentul lui Adrian Marino nu poate interveni chiar pretutindeni -căci sînt atîtea pagini în care se analizează idei, influenţe, izvoare - ca să (vorba lui) „poetizeze materia". Ca şi în exemplul *Operei lui Eminescu,* ne aşteptam la un capitol asupra culturii poetului *(Puncte cardinale),* la altele asupra filozofiei teoretice *(Ideile)* şi practice *(Concepţia de viaţă).* Acestea se rotesc în jurul descrierii operei *(Structura)* şi al analizei estetice propriu-zise *(Arta).*

Probabil nu mai este nimic esenţial de adăugat cu privire la formaţia ideologică şi literară, la cultura lui Macedonski. Examenul lui Adrian Marino nu e decît aparent descriptiv, în fond, el a descoperit o „direcţie iniţială" a spiritului macedonskian, - paşoptismul - şi a urmărit comportarea ei în tot lungul biografiei culturale a poetului. * Principiul este unul structural, nu enumerativ: sîntetn chiar avertizaţi că inventarul de idei n-are valoare cît timp lipseşte personalitatea care să-i dea unitate. Cultura lui Macedonski, a oricărui scriitor, este un tot: poetul primeşte influenţe doar în măsura în care e în stare să le asimileze. Adrian Marino porneşte dinăuntrul fiinţei intelectuale a

poetului spre a dovedi cum izvoarele ei externe, departe de a fi întîmplătoare, răspund unui apel al fiinţei înseşi, în multe monografii personalitatea scriitorului apare justificată ideologic prin cultura lui, cînd - cum Adrian Marino demonstrează foarte bine la Macedonski -în definitiv cultura scriitorului e aceea care se justifică prin personalitatea lui. Normal ar fi în acest punct al cercetării, să trecem la „ideile" lui Macedonski. Dar capitolul consacrat lor (pe drept cuvînt, Macedonski fiind adesea un inteligent teoretician) ca şi acela despre „concepţia de viaţă" sînt lăsate pentru la sfirşit. Aceasta se datorează probabil credinţei criticului că „filozofia" nici nu are vreun înţeles în afara operei (analizată între timp), fiind la mijloc un poet. Lucrul e doar în parte adevărat, fiindcă există numeroase păreri teoretice („idei") ale lui Macedonski pe care le putem cerceta ca atare. Rămîne concepţia de viaţă care, ea, da, nu poate fi analizată decît prin raport cu opera. Adrian Marino încheie precum începuse: se întoarce la omul Macedonski. Concepţia de viaţă

e rezultatul ultim (şi corolarul) analizei, dovadă a „universalităţii" scriitorului. Nu e locul într-o cronică menită a semnala o carte de însemnătatea acesteia să intrăm în detalii. Totuşi mi se pare că nu concepţia dă sens personalităţii macedonskiene, ci opera. Aş fi preferat ca ultimul accent al cărţii să cadă pe operă.

Nu am cuvinte să subliniez excelenţa capitolelor centrale ale cărţii: descrierea operei şi analiza estetică, în care *„elevaţia ţi prăbuşirea", „extazulşi transfigurarea", ,,iluzia şi decepţia", „geniul şi poetul"* şi alte asemenea „dualităţi", fonnînd „carnea propriu-zisă a poeziei" sînt studiate dintr-o „perspectivă sistematic-evolutivă". *„Poetul* -subliniază Adrian Marino - *se exprimă, ca oricare altul, doar în personalitatea fragmentelor viabile, exemplare nu prin aspectele caduce - oricît de numeroase ar fi - ale operei. De aceea, caracterizarea estetică* (s.n.) *trebuie să plece numai de la acest nivel. Despre ce nu,există nu se poate vorbi. In critică „cel puţin, neantul nu inspiră analize".* Admirabile cuvinte! Dar de sînt şi adevărate, înseamnă că abia analiza estetică face cu putinţă descrierea, căci n-are sens să descriem ceva a cărui existenţă n-a fost dovedită. Sau - şi aceasta e de fapt justificarea lui Adrian Marino - descrierea nu se referă la operă, ca existenţă împlinită, ci la materia ei primă din care urmează a se constitui, la atitudinile morale, intelectuale, temperamentale ale lui Macedonski.

Există şi precedentul exegezei -eminesciene întreprinsă de Călinescu. Şi acolo „analisele" veneau după „descrierea operei". Dar faptul se justifica astfel: se descriau imensele ruine ale poetului,

faţa lui virtuală, în cazul lui Adrian Marino, explicaţia separării unui strat de semnificaţii nici curat psihologice, nici curat literare, autorul ***Operei*** lui Alexandru Macedonski o datorează iarăşi biografului lui Macedonski. Era oarecum de aşteptat ca autorul biografiei - pe care acest volum o egalează prin erudiţie, dacă nu totdeauna prin acelaşi farmec şi aceeaşi culoare - să nu poată pierde din atenţie viaţa cînd scrie despre operă. Desigur, Adrian Marino e un critic prea subtil şi prea experimentat ca să uite că totdeauna (şi la Macedonski lucrul e aşa de limpede!) biografia devine poezie şi confesiunea lirism. ,,Definiţiunea" poetului nu mai răspunde, la Adrian Marino, convingerii lui Macedonski însuşi care remarcă privitor la Verlaine: *„în afară de sinceritate şi entuziasm nu există poezie".* Totuşi chiar dacă nu mecanic, printr-o metamorfoză oarecare se admite că sentimentele omului Macedonski devin (cînd devin) poezie, căci altfel

nu s-ar explica anticiparea analizei estetice prin fixarea cadrului moral. „Lirismul" (cu sau fără ghili'mele) înseamnă pentru Adrian Marino expresia unui eu şi în acest sens afirmă el într-un loc, în glumă, că prin egoism Macedonski ar trebui considerat cel mai liric poet român! în linii mari, aşa şi este, cu precizarea că viaţa fiind materia poeziei, impulsul de a scrie nu este nevoia de a exprima pur şi simplu viaţa. Mai ales că la Macedonski, precizarea se dovedeşte repede exactă, biografia dăunînd operei. Macedonski nu e poet, dar devine. Există o dramă a creatorului: cînd dă ascultare impulsurilor lui cele mai adînci, Macedonski pare mai puţin poet decît oricînd. Ca să devină poet, el trebuie-să se lupte cu aceste impulsuri, să nu se exprime. Ion Negoiţescu a arătat în ***Poezia lui Eminescu*** cum Eminescu se de-liricizează pe măsură ce nu mai dă ascultare vocii lui profunde; mi se pare că, dimpotrivă, Macedonski se realizează fugind de această voce care-l îndeamnă să-şi strige ura. sarcasmul -sau iubirea, astupîndu-şi urechile cu ceară. Poetul adevărat se caracterizează nu atît prin ceea ce trăieşte, şi simte, cît printr-o stare a limbajului. Sentimentele sînt în poezie fapte de limbaj şi ne folosim de acest termen din psihologie în lipsa altuia mai potrivit. Emoţia poetică nu premerge expresia, ci e rezultatul ei. Macedonski e un exemplu strălucit pentru alternarea simplei confesii cu lirismul. Adesea (mai ales la început) el e sincer, fără a fi poet. Dilema lui permanentă - şi dualitatea cea mai profundă a firii lui de poet - este aceea dintre impulsul de a-şi exprima emoţiile şi impulsul de a scrie poezie. Că cele două atitudini nu numai că nu sînt identice, dar, cîteodată, cum se întîmplă la Macedonski, se şi opun, este foarte clar: poezia nu e expresia unei emoţii, ci emoţia uriei expresii.

146

Adrian Marino

Cartea lui Adrian Marino e fundamentală, despre Macedonski, şi i se cuvine o discuţie oricît de largă. Dar ea ar depăşi chiar şi intenţiile unei cronici: ***Opera lui Alexandru Macedonski*** trebuie salutată ca o apariţie de multe decenii aşteptată şi care umple, în istoria noastră literară, un gol uriaş.

(Contemporanul, nr 51, 1967)

147

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

MARIN PREDA „Imposibila întoarcere"

O contrazicere ciudată se poate observa în multe din comentariile consacrate prozei lui Marin Preda: autorul lui Moromete, ţăran inteligent şi cu filosofie a vieţii, ar fi un scriitor... fără idei. Ar exista, r»i se spune, în nuvelele

de debut, în întîiul roman, „creaţie", însă nu idei. ceea ce explică şi „eşecul" prozatorului în romanele ulterioare, cînd s-a adresat mediului citadin şi intelectual. Lipsesc oare cu adevărat ideile în proza lui M. Preda? Chestiunea merită o clipă de atenţie. Adevărul ini se pare altul şi oarecum surprinzător: o idee găsim nu numai în *Intrusul,* roman citadin şi problematic, dar şi în schiţa *La cîmp;* perspectiva intelectuală a autorului nu e cu nimic mai prejos cînd scrie despre Cocoşilă sau chiar despre Stroe şi Bîlea, doi ciobani care comit un viol, decît cînd scrie despre doctorului Sîrbu. Dacă este o diferenţă între unele şi altele, ea este tocmai de „creaţie". Lumea satului apare, cel puţin deocamdată, la Marin Preda, mai organică şi mai profundă decît lumea oraşului. Dugu, în cincisprezece pagini, e un personaj mai viu decît Surupăceanu în două sute cincizeci, Paţanghel, unul mai original şi mai memorabil decît doamna Sorana. Şi nu intelectualitatea e în cauză, ci capacitatea prozatorului de a-şi vedea eroii [7]n carne şi oase, în mediul lor de viaţă, şi nu doar în marile împrejurări ale existenţei, ci în gesturile lor cotidiene. Intrăm în misterul experienţei şi al creaţiei scriitorului. Nimeni nu poate spune de ce nu există, în *Risipitorii,* în *Intrusul,* o scenă la fel de tulburătoare ca reuniunile ţăranilor de la fierăria lui locan; nici o discuţie politică, oricît de pasionantă, în care sînt angajaţi oameni de carte, profesionişti ai ideii, nu întrece în autentic şi fineţe discuţia dintre Moromete, Cocoşilă şi ceilalţi. Diferenţă, inexplicabilă, de viaţă; nicidecum de idei. Fiindcă, în fond, ideile n-au lipsit niciodată lui M. Preda. Atunci? I-ar Sipsi expresia intelectuală a sentimentelor...

Cum vine asta: „expresie intelectuală a sentimentelor"?, mă întreb după ce am citit *Imposibila întoarcere (Cartea Românească,* 1971), care adună mare parte din articolele publicate în ultimii ani de M. Preda, mai ales în „Luceafărul". Şi simt că întrebarea mea sună â la Moromete, care are un stil al ideii. Despre un stil al ideii se cade să discutăm în primul rînd şi în publicistica lui Marin Preda, care induce în eroare candoarea lui, dar nu rămîne mai puţin net şi expresiv, adică intelectual. *„Ia să vedem, ce e rău aici[9], se întreabă, de exemplu, publicistul, după ce-şi exprimă îndoiala cu privire la formula de viaţă*

a orăşeanului. Şi urmează un fir de răspunsuri foarte precise. Chipul acesta de a stimula nedumerirea vine de la Moromete. Publicistul chiar se comportă uneori ca personajul său principal, de pildă intrînd intr-o expoziţie de sculptură pop şi amuzîndu-se grozav de „sperietorile de ciori" pe care le vedea; veselia sinceră şi în acelaşi timp unită cu ideea că arta mare şi-a tras

totdeauna o rădăcină importantă din grotesc şi caricatural. Cineva, un prieten, critică ,, aberaţiile " expuse şi atunci scriitorul are o reacţie care nu se poate să nu ne amintească de cronicile lui Moromete: ,,Şi fiindcă eu continuam să fiu vesel şi să surind, omul meu tăcu, mă privi pieziş cîtva timp, aşteptînd, şi pentru că probabil văzu că n-aveam de gîndsă renunţ la veselia mea şi să-i răspund, îmi întoarse spatele şi ieşi din expoziţie". Stilul acesta, învăţat de autor de la eroul său, rezidă în inocenţa şi în emoţia ideii.

Autor şi personaje se întîlnesc într-o mare curiozitate şi desfătare a lucrului nou, interesant; mintea tresare şi se grăbeşte să profite de flecare perspectivă deschisă în necunoscutul lumii. Problema ţăranului ş-i literatura, „ciudatele obiceiuri ale bucureştenilor" şi o reflecţie a lui Geo Bogza, spiritul primar agresiv şi confesiunile lui Galaction -acestea şi încă altele sînt prilejuri la fel de nimerite pentru inteligenţa scriitorului da a exercita, de a simţi gustul aventurii spirituale aşa cum erau pentru Moromete un discurs în parlament sau ce a zis Iorga, „cel care-avea doi creieri". Ţăranul Moromete este ceea ce se cheamă un om de idei. El are concepţie despre univers, cum zicea G. Călinescu despre eroii ***Bietului Ioanide.*** Iar limbajul lui este al unui intelectual, în ciuda perfectei lui autenticităţi ţărăneşti. Nu altceva se întîmplă în cazul autorului însuşi, care simulează adesea gîndirea şi limbajul eroului, făcîndu-şi din inocenţă un stil. El devine pe nesimţite „morometian", conştient însă de a se fi lăsat atras de farmecul intelectual al personajului său. Scriitorul începe să se asemene cu eroul său cînd îşi dă seama că eroul, la rîndu-i, este în stare să-l exprime, mai bine; devenind „morometian", M. Preda îl sileşte totodată pe Moromete să devină M. Preda.

In al doilea rînd, ***Imposibila întoarcere*** este o carte pasionantă prin chiar ideile sale. într-un articol, citim această mărturisire semnificativă:

„ Ideile sînt viaţa noastră! Ne facem despre noi înşine o idee, sau un sistem de idei, şi nu renunţăm la ele nici atunci cînd vedem că din pricina lor ni se destramă căminul, ne pierdem prietenii şi, uneori, în condiţii excepţionale, de convulsie socială, ne pierdem chiar libertatea şi viaţa. Compromisul cu ideile e un lucru tragic, fiindcă omul simte instinctiv că ideea aceea e chiar el... ".

Falsul, simulaţia, minciuna sînt excluse. Scriitorul îşi pune acele întrebări care-l fac să fie el însuşi şi este el însuşi în măsura în care şi le pune; *Imposibila întoarcere* nu e o carte de reflecţii ocazionale (cum ar putea-o indica, superficial, sumarul); e profesia de credinţă politică şi artistică, documentul unei conştiinţe.

Strînse azi în carte, articolele din „Luceafărul" nu numai că nu-şi pierd cu nimic din interes, dar revelă mai bine ideile principale, firul conducător al gîndirii. Ştim, recitindu-le, că exprimă o convingere. Şi este reconfortant sentimentul, lucid şi onest, în orice pagină scrisă, nu doar atunci cînd funcţionează angajamentul fundamental al operei literare. O formă a compromisului cu ideile, pe care M. Preda n-a mai evocat-o, este şi slăbirea (sau încetarea) sincerităţii, cînd scriitorul părăseşte temporar instrumentul de expresie de care se simte în primul rînd legat. Există, din nefericire, şi opere literare mincinoase; dar minciuna lor reprezintă un pericol (social) neglijabil pe lîngă minciuna strecurată în gesturile „secundare" ale cîte unui mare scriitor, care-şi rezervă sinceritatea pentru romanele şi poemele sale. M. Preda refuză această dualitate, înţelegînd să nu se trădeze nici în afara operai propriu-zise. *Imposibila întoarcere* este o manifestare directă de cunoştinţă politică şi morală. Poate că unele din articole nu vor mai părea actuale peste cincizeci de ani, cînd *Morometii* ver continua să conteze ca un roman excepţional. Riscul inevitabil al publicisticii. Important e altceva: faptul că asumîndu-şi acest risc, M. Preda n-a aplicat articolului de ocazie o altă măsură morală decît aplică romanului. Este ceea ce rămîne cu adevărat.

(Contemporanul, nr. 34, 197J)

150

Ion Caraion **ION CARAION „Sfîrşitul continuu"**

„Scriem cu toate lecturile noastre, fidele sau infidele", notează Ion Caraion pe o pagină din ***Sfîrşitul continuu,*** original eseu consacrat lui G. Bacovia. Am putea adăuga, gîndindu-ne şi la restul publicisticii autorului ***(Enigmatica noblețe, Pălărierul silabelor):*** scriem cu toate obsesiile noastre, cu toată fiinţa noastră, fermă, labilă, secretă, făţişă. Există mereu la Ion Caraion ceva „obsedat", un exces al ideii sau al frazei. Lucrurile par a fi luate necontenit în răspăr. Stilul este net, tăios, lipsit de acea seninătate care reflectă, de obicei, la un critic voinţa de imparţialitate. Publicistul nu numai nu-şi ascunde *parti-pris-ul, dar* îl •exhibă, cultivînd la tot pasul dezacordul, e un polemist înnăscut, stăpînit de o furie rece şi metodică. Sinceritatea lui este artistic trucată, deşi nu mai puţin convingătoare din această cauză, un efect de sunet sau de lumină ce măreşte sentimentul de autenticitate al spectacolului. Eliptică, aproape gîfiită, alungată din urmă de demonii contradicţiei, confesiunea lui iritată se lungeşte totuşi pe sute de pagini, irepresibilă ca o pură dispoziţie umorală. Nici o clipă de pace, într-o întreagă carte: din contra, o nelinişteşte ce se acumulează ca norii înainte de furtună, răbufnind apoi deodată într-un vîrtej de cuvinte care-ţi

astupă ochii şi urechile trăgîndu-le la fund: *«Se poartă foarte mult stupiditatea mentalităţii că un artist se mai află sau nu în plină vigoare, cu toate motoarele lui In funcţiune, mai poate ori nu fi germinator de puncte de vedere despre el, mai merită sau ba interesul, în măsura, doar în măsura în care acel artist îşi înnoieşte mereu şi mereu repertoriul, viziunea, tehnica, - în sfîrşit sînt o mulţime de cuvinte mari, grele, prea serioase pentru atîta neseriozitate, intimidante, la îndemîna criticilor stabilizaţi şi a specialiştilor în artă. Sau în toate artele. Ei te divulgă la iuţeală publicului dacă te-ai înnoit sau nu, cum stai în ultimele 24 de ore cu viziunea şi cu „ aparatul", ap ar aţa j ui sau aparatura, ce ai prin creuzetele şi retortele laboratorului. Pe urmă, prin încă pe atîtea săptămîni, cu alţi inseparabili ai artei obţinute prin aromate, clăbuc şi lustru, pe urmă iar se ocupă comentariile de cîte pene clămpănitoare au irozii "m evantaiul cozii - şi tot aşa mereu, timpul trece, gloria gîfiie alergînd filantropică de la o creşă la alta, pînă i se termină proviziile, pînă ce se face seară, far apoi noapte. Şi noapte rămîne. Noaptea sugarii orăcăie în continuare după suzete şi biberoane, dar laptele gloriei s-a sfîrşit, el trebuie înmulţit cu apă. Ceea ce se şi face. „Dada a le cerveau comme un cerveau... " - pretindea insurecţia de la Zurich.*

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

Critica înţeleasă astfel foloseşte însă un creier diferit... Asemenea casatoarelor din plămînii mari/or case de lansat modele, Intr-o asemenea „concepţie" poetul trebuie să semene croitorilor parizieni care furnizează de cîteva ori pe an modă, pentru ca tot de atîtea ori pe an epatantele lor furnituri să iasă din uz şi apoi din uzul amintirii... Natura se înnoieşte mai rar ~ şi totuşi a inventat floarea, omul, stalactita, cristalele, dragostea, lacrima, zborul şi bunul simţ, pe care le „creează" milioane de ani la fel. Ea nu e genială. Atributul de excepţional, întruna şi anapoda vînturat, ei nu i se conferă. Trăind înăuntrul ei, care s-o observe? Geniale sînt girueta, paiaţa, toba, cîrpa din vîrful prăjinii, titirezul şi alviţa, că e şi dulce. Excepţional este ventrilocul, că a inventat întreruperea aproape continuă a tăcerii şi se extinde pînă-n teritoriile fiecărei urechi... Se cheamă erezie sau candoare, iar cu ea se măgulesc spiritele simplificărilor, presupunerea că exclusiv in tinereţe puterea de creaţie artistică excelează şi maturitatea ar implica fatal recluziunea realizărilor impunătoare, abrevierea mesajului, împuţinarea progesiunii, apologia precarităţilor de fel de fel de nuanţe, intrarea in conul de umbră al destinelor care nu mai sînt chemate la pupitru. Dar există o pravilă sau un reţetar al gloriei cînd, "m artă, marele senior este imprevizibilul şi doar el?» Am transcris

această pagină pentru arghezianã ei bogăţie de „injurii" superb gratuite (căci, cine, la urma urmei, s-ar îndoi de afirmaţiile autorului?), trăind dintr-o beţie estetică de cuvinte mai ameţitoare ca vinul. Ea ne dă tonul criticii lui Ion Caraion, amestec curios de observaţie exactă, competentă, şi de pătimaşe ieşiri contra a tot şi a tuturor, de libertate pînă la anarhie a spiritului şi de calcul vecin cu prejudecata.

Punctul de pornire al ***Sfîrşitului continuu*** nu e nou: *,,Bacovia nu va înceta niciodată a fi pînă la un punct sincer, după cum nu va renunţa total să-şi reflecte şi să-şi filtreze de la un-punct tehnic încolo acumulările senzoriale, ideile sensibile, acuităţile intuite. Vom dezvolta, într-o măsură, această - să spunem - ambiguitate bacoviană, poate singura importantă...".* Demonstraţia însă este admirabilă şi pe alocuri surprinzătoare. Un prim capitol analizează mijloacele tehnice ale liricii bacoviene, reductibile la *„abundenţa verbelor şi masarea lor chiar din primul sau din primele versuri", „diseminarea negaţiei în tot cuprinsul poeziei", „perdelurile şi atenuările pe care le strecoară părerea că...",* fragmentarismul şi „jurisprudenţa" ca procedură artistică. Un Bacovia modern, prin instinct, dacă nu prin conştiinţă, înţeles de critică tîrziu, abia după ce ea însăşi şi-a educat sensibilitatea la şcoala noii poezii - iată concluzia la care Ion Caraion ajunge. Şi dacă sincronismul se aplică undeva mai

bine, el se aplică tocmai în cazul poetului român al acestui secol care pare cel mai departe de programele şi de agilităţile lui, izolat după vîrsta de 40 de ani într-o absenţă deplină ca o posteritate. Verbele folosite de poet sînt inventariate şi statistic examinate, cu o plăcere de stilistician modern 'dedat la jocul cantităţilor, spre a se dovedi o structură dinamică care-l desparte pe Bacovia de toţi contemporanii români; dar cînd argumentarea e pe pragul de a deveni fastidioasă prin stăruinţă, criticul descoperă brusc poezii întregi făcute doar din substantive, ca nişte construcţii în care cărămida stă aşezată direct pe altă cărămidă fără liantul nici unui mortar. Sugestive, astfel de observaţii rămîn în definitiv la fel de discutabile ca şi aproximaţiile celei mai impresioniste critici: *„Nimeni pînă la Bacovia, în toată poezia noastră,* - continuă Ion Caraion în sensul metodei sale lingvistice sui generis - *n-a mai folosit într-o atît de zdrobitoare cantitate adverbul* ***nu,*** *care de atîtea ori ştie (comportîndu-se în toate chipurile, ca sfredelele sau ca nişte şurubelniţe, ca tlrnăcopul sau ca acul) să afirme mai mult şi mai intelectual decît afirmă fratele*

său ***da.*** *în sala de arme a bogăţiei unui limbaj,* ***nu*** *seamănă cu balamaua uşii".* Ceea ce urmează (mai ales al treilea capitol) este o prea stufoasă şi laborioasă analiză bachelardiană a universului celor şaptesprezece poezii ce ar fi fost scrise de Bacovia pînă la 18 ani şi în care poetul se găseşte întreg,„cu toate obsesiile şi artificiile sale. Relaţiile sînt, aici, înainte de orice, uimitoare. Cunoscător ca puţini alţii al poeziei (nu spune el însuşi că pentru a scrie despre Bacovia ar trebui să citească toată poezia lumii?), Ion Caraion citează în sprijin zeci de versuri, care nu probează numaidecît filiaţii directe, dar care stabilesc, în orice caz, un regim de afinităţi niciodată investigat cu atîta generozitate. Nu e vorba de istorie literară, ci de o critică de poet. înainte de a fi un savant, Ion Caraion e un cititor nesăţios. El se împotriveşte, de altfel, ideii că poezia lui .Bacovia ar datora ceva circumstanţelor: „ *maturul poet Bacovia, în ultimă instanţă, nu-i altul decît tînărul poet Bacovia, fără nici un paradox".* Cele şaptesprezece bucăţi de pînă la 1898 sînt oferite comentatorului de cercetarea biografică a Agathei Bacovia de acum cîţiva ani. Un istoric literar ar fi trebuit să fie de două ori mefient: o dată faţă de caracterul, cum să zic, foarte sentimental al biografiei, deloc sigură în latură informativă; şi a doua oară faţă de. simplificarea ce se introduce pe această cale în interpretarea poeziei propriu-zise. E neîndoielnic că Bacovia, ca orice mare poet, îşi conţine determinarea ca organismele ereditatea; dar să se fi exprimat el deplin şi de la început în afara condiţionărilor externe? Cea mai elementară dialectică ne pune în gardă contra unei asemenea idei.

153

Literatura română postbelică. Critica. Es>eul

Eseul lui Ion Caraion rămîne magistral mai cu seamă în cîteva din intuiţiile lui principale, care-şi găsesc, adesea, formulări memorabile, la limita aforismului. Iată una din cele mai frumoase definiţii critice ale poeziei bacoviene:

,, *Rostirea sa e redusă la maximum, ca în desenele celebre izbutite simplu dintr-o singură linie sau două:*

Un cuvînt e un univers.

Pus alături de altul, sugerează ideea de spaţiu.

Şi spaţiile sînt pustii".

(România literară, nr. 42, H

154

Monica Lovinescu MONICA LOVINESCU „Unde scurte" (I)

Monica Lovinescu nu mai are nevoie de nici o prezentare. Noi toţi am

ascultat-o cu sfinţenie, vreme de treizeci de ani, de două ori pe săptămînă, la Radio Europa Liberă, comentînd cărţi şi evenimente culturale. Un cronicar literar devenit legendă vie. Fapt foarte semnificativ: într-o lume în care literatura a fost tulpina de trestie prin care un întreg popor a respirat, cronicarul literar a jucat rolul salvatorului de la înec. De n-ar fi decît atît, şi tot am avea motive să vedem în Monica Lovinescu unul din factorii esenţiali ai renaşterii literaturii noastre, pe fondul destalinizării Răsăritului, cum spune ea însăşi. Precizînd totodată, cu modestie, că nu se consideră nici observator, nici judecător: *„Las observaţia străinilor şi judecata, celor de apoi. Deocamdată, aci şezum şi plînsem împreună".* E foarte adevărat că implicarea morală a Monicăi Lovinescu în afirmarea literaturii române din anii '60-'80 este lucrul cel mai important. Cine dintre noi n-a simţit asta? Şi, apoi, cine n-a dorit să-şi confrunte opiniile cu ale ei ori să fie omologat de ea? Cele trei decenii de cronică radiofonică a Monicăi Lovinescu se întîmplă să coincidă cu cele trei decenii de cronică în presa scrisă a subsemnatului. Aşa că vorbesc în perfectă cunoştinţă de cauză. Referindu-mă la mine îi am în vedere în fond pe toţi aceia care, în ţară, au fost, deopotrivă, martori şi protagonişti, în procesul constituirii unei literaturi adevărate în condiţiile cenzurii comuniste. Nu mă simt ispitit să transform articolul de astăzi într-o confesiune. Mai degrabă, mi se pare util să încerc să arăt cu toată obiectivitatea de care sînt capabil, în ce a constat raportul dintre cronica Monicăi Lovinescu şi cronica noastră, a celor din ţară. Regimul comunist ne bănuia, pe noi, cei de aici, de colaborare cu Europa Liberă. O colaborare a existat, dar nu de tipul aceleia la care, în mentalitatea lui poliţistă, face aluzie regimul. Colaborarea a fost un efort conjugat - deşi, aşa zicînd, spontan, fără contact direct sau înţelegere prealabilă - pus în slujba literaturii naţionale. Aveam acelaşi ţel şi eram animaţi de acelaşi ideal: doream ca literatura care începuse să se înfiripe o dată cu destalinizarea, să fie cît mai valoroasă şi de neoprit din drumul ei; şi să întreţină, în contextul societăţii totalitare, climatul unei gîndiri libere, democratice şi pluraliste. Nimeni dintre noi nu credea că va trăi sfîrşitul comunismului. Dar foarte mulţi au sperat că el se va produce într-o zi şi au făcut tot ce a depins de ei ca să-l grăbească. Iar în absenţa unei adevărate vieţi politice şi a unor

elemente viabile de societate civilă, literatura a reprezentat o formă de rezistenţă dintre cele mai eficace. A o comenta onest şi curajos însemna a-i permite să se dezvolte şi să-şi joace rolul. O literatură care n-ar fi avut valoare şi

n-ar fi dovedit probitate morală ar fi compromis totul. Importanţa criticii **au jour le jour,** a cronicii literare, de aici s-a născut.

Două sînt observaţiile de la care Monica Lovinescu porneşte, atunci cînd îşi reconsideră activitatea, în **Cuvîntul înainte** al culegerii de cronici apărută sub titlul ***Unde scurte*** la Madrid în 1978 şi la Bucureşti în 1990 (şi care cuprinde cronici dintre 1962 şi 1971, cele de după această dată urmînd a fi reunite într-un al doilea volum): prima este că în România n-a existat, după epoca Hrusciov, o „intelighenţia", în sens de elită a curajului civic, ca în URSS, Cehoslovacia sau Polonia; cealaltă este că în literatura română scrisă în aceeaşi perioadă au prevalat esteticul, „valoarea", arta. *„Avem poate literatura cea mai evoluată din Răsărit,* notează autoarea, *în timp ce în alte ţări pana alerga prea repede pe hîrtie pentru că avea prea multe de dezvăluit, de mărturisit, pentru că trebuia secate toate bălţile minciunii, ipocriziei, mîlul moral, la noi se lucra cu migală la cuvînt, se încerca saltul în contemporaneitate, nu prin tematică, ci prin forme. Din zbuciumul intelighenţiei răsăritene se năştea o contestare radicală (...) La noi, in acest timp, nici o operă cu astfel de dimensiuni, deoarece marile accente nu se obţin prin ignorarea unei obsesii".* Trebuie să admitem că, în linii mari, lucrurile aşa stau. Acţiunea civică a fost mediată în România ceauşistă de către literatură şi, în general, de către cultură. Cel puţin pînă la o anumită dată. Monica Lovinescu ia în considerare, ea însăşi, în **Epilogul deschis** la carte, din 1972, şi în **Post-Scriptumul** din 1978 faptul că o contestare directă şi de natură politică n-a lipsit cu totul la noi, doar că ea a fost rodul unei epoci mai recente. Dar trebuie spus totodată că accentul pe estetic n-a condus pur şi simplu la o literatură evazionistă. Monica Lovinescu e de părere contrară. Ea scrie: „ *La noi teroarea stalinistă a fost pusă între paranteze. Literatura nu s-a ocupat de ea. La foarte puţini scriitori - n-ai nevoie de degetele unei mîmi pentru a-i număra - mai circulă prin romane cîte un personaj care a fost arestat, o greşeală în colectivizare, un non-sens în aplicarea legii... ".* Şi încă: *„Aşa a început - tardiv - liberalizarea in România. Printr-o literatură de evaziune, respectînd tabu-urile esenţiale: procesele, închisoarea, colectivizarea, canalul".* Această judecată severă era nedreaptă chiar şi în 1971 sau 1972, cînd pare emisă ca să nu mar spun că mai tîrziu ea nu mai are nici o acoperire. Postfeţele succesive, pe care le-am menţionat, ale ***Undelor scurte*** **nu**

revizuiesc, nici ele, în mod esenţial judecata, deşi se referă, cum

arătam, la radicalizarea atitudinii unor scriitori, la cazurile de „defecţiune" ideologică deschisă produse aproape imediat după Tezele din iulie 1971 (Goma, Ţepeneag, Negoiţescu). Monica Lovinescu rămîne pînă la capăt apărătoarea ideii evazionismului. M-aş fi aşteptat ca măcar nota introductivă la ediţia de la Humanitas să îndulcească hapul. Dar nu, ea este laconică şi... evazivă.

Argumente împotriva ideii cu pricina ne oferă înseşi textele din ***Unde scurte,*** care comentează (şi, încă. în spiriturpresupus de mine) opere precum ***Moromeţii,*** volumul al doilea, sau ***Intrusul*** lui Marin Preda, romanul *F a[* lui D.R. Popescu, ***Absenţii*** lui Buzura, ***Ultimii de*** Bujor Nedelcovici şi altele. La aceasta, putem adăuga critica, polemicile şi, în general, atmosfera din jurul cărţilor care, în anii '60, pe care Monica Lovinescu îi are în vedere, s-au făcut ecoul unor destul de numeroase poziţii neevazioniste, al unei anumite transparenţe ideologice, menite să descurajeze spiritul primar agresiv (cu expresia lui Preda) şi să sprijine toleranţa culturală. ***Imposibila întoarcere*** a apărut o dată cu Tezele din iulie: nu e necesară cine ştie ce perspicacitate ca să-ţi dai seama că Marin Preda i se opunea deschis lui Nicolae Ceauşescu prin cartea sa şi că, în dispută, se află chiar obligaţia literaturii adevărate de a nu se preda ideologiei comuniste. Se pot găsi şi alte exemple. Bătălia care avea loc în cultura abia mijind, ca iarba de primăvară de sub lespedea **stalinismului,** se purta pe multe planuri, din care cel mai important rămîne, totuşi, acela al operelor înseşi. Desigur, de la o literatură mincinoasă nu e nimic de sperat. Ea n-are cum fi, în vreun fel, valoroasă estetic. Dar de o literatură bună (cum au fost atîtea din romanele „obsedantului deceniu'') se leagă speranţe dintre cele mai mari. A avea, în condiţiile celei rnai vigilente cenzuri din toată Europa de est, cîteva zeci de romane, de plachete de poezie sau de eseuri şi articole critice, de monografii şi istorii literare, a căror valoare se situează deasupra mediei, reprezintă deja o performanţă.

Se poate, desigur, pune întrebarea şi în alt fel: ar fi fost mai bine ca în locul acestei literaturi valoroase artistic şi al acestor scriitori admirabili în eroismul lor discret sub raport politic, însă devotaţi artei lor, să fi avut de la început un număr mai mare de disidenţi şi o rezistenţă politică nemijlocită, prin acţiuni concrete sau prin texte propagandistice nete? Nu m-aş grăbi să răspund. Ca să fiu absolut sincer: nu ştiu care este răspunsul cel bun. Mi se pare inutil, pe de altă parte, să prelungesc polemica. Oricum, dacă am provocat discuţia, este mai ales pentru că opinia Monicăi Lovinescu din 1971 continuă să fie

şi astăzi îmbrăţişată de către unii, în pofida acumulării dovezilor care o infirmă, ba chiar cu o sporită intoleranţă faţă de opinia contrară. N-a existat literatură adevărată decît în exil în tot timpul comunismului, a declarat de curînd, într-o emisiune televizată, un cunoscut critic, care, spre deosebire de Monica Lovinescu, a trăit şi trăieşte în ţară. Aşadar, neradicalismul politic devine în cele din urmă argument că literatura română a ultimelor decenii a fost sublimă, dar a lipsit cu desăvîrşire. Ceea ce, firește, Monica Lovinescu n-a susţinut ea niciodată. I-am auzit pe alţii susţinînd că ar fi trebuit să ne abţinem a publica sub Ceauşescu. Lasă că expresia „sub Ceauşescu" înseamnă şi liberalizarea din deceniul 7 şi dictatura din deceniul 9, dar, pusă în aceşti termeni, problema se transformă într-un soi de nihilism puţintel absurd şi nu ne mai ajută să înţelegem ce s-a petrecut cu noi şi literatura noastră vreme de aproape o jumătate de secol.

Să ne întoarcem la remarcabilele cronici ale Monicăi Lovinescu din ***Unde scurte.*** Aşa cum voi încerca să demonstrez în articolul viitor, ele s-au aflat necontenit într-un raport de complementaritate cu acelea ale criticilor din ţară, de care s-au deosebit în multe privinţe, cum era normal, dar împreună cu care au făcut din cititorul român al anilor '60 nu doar un mai competent cunoscător de literatură, dar şi un om educat într-un anumit spirit, acela al valorii profesionale şi deopotrivă al onestităţii morale.

(România literară, nr. 11, 1991)

„Unde scurte" (II)

Complementaritatea, la care m-a referit în articolul de săptămîna trecută, dintre cronicile literare rostite de Monica Lovinescu la Radio Europa Liberă şi acelea publicate în presa din ţară, poate fi examinată pe mai multe planuri. E lesne de admis, înainte de orice, că, în condiţiile cenzurii interne, cînd o mulţime de lucruri trebuiau tăcute sau numai sugerate, existenţa însăşi a unui comentator inteligent de literatură contemporană care scăpa de rigorile cenzurii a fost o mare şansă pentru toată lumea. La 27 martie 1965, Monica Lovinescu distingea, într-un articol consacrat Conferinţei Scriitorilor, între *„un punct de vedere tactic şi un altul al adevărului"* în comentarea evenimentelor culturale din România. „ *Or, dacă punctul de vedere tactic este singurul adoptat în ţară, numai datorită lui — spun unii — s-a putut dobîndi ce s-a dobîndit, e o elementară datorie ca noi cel puţin, care nu sîntem legaţi de aceleaşi imperative şi care n-avem de înfruntat aceleaşi primejdii, să nu pierdem din vedere pe celălalt,*

al adevărului" Precizînd (e obligatoriu!) că punctul de vedere tactic nu exclude adevărul, ci doar îl filtrează, trebuie să remarcăm, şi reversul, şi anume că adevărul, la rîndul lui, poate fi primejdios, dacă nu-şi asociază tactica, sau, cum spune tot Monica Lovinescu într-o frază anterioară, „ *a interveni de aici (din exterior), a descifra şi mai ales a încuraja anumite tendinţe mai îndrăzneţe, ar putea da arme acelora care mai pot avea încă tot interesul să zăgăzuiască acest proces"*

Limita, imediat perceptibilă, a comentariilor critice publicate în ţară era aceea a contextelor. Nu ne împiedica nimeni de obicei să scriem ce credem despre cărţi, dar aveam mari dificultăţi să situăm aceste cărţi în istoria recentă, care le dăduse naştere, şi mai ales să apreciem impactul lor asupra mentalităţii publice. O făceam uneori, dar cu prudenţă sau pe ocolite. N-aveam voie să uităm că, dacă domeniul strict al literarului ne era, aproape pe de-a-ntregul şi ÎH principiu, permis (cel puţin, de la o anumită epocă încoace), domeniul social sau politic, ne era, el, interzis. Eram ţinuţi să nu legăm făţiş adevărurile literaturii de adevărurile societăţii, în orice caz, dacă le legam, o făceam pe risc propriu, în *Unde scurte* se află multe articole pe care noi nu le-am putut scrie în ţară şi care se refereau la evenimentele sau la atmosfera culturală. Voi alege spre exemplificare unul din februarie 1969, care prevedea (şi cu cîtă îndreptăţire, după cum am constatat curînd!) *„o redeşteptare a strigoilor, un asalt al umbrelor"* staliniste. Ion Băieşu fusese îndepărtat de la conducerea revistei „Amfiteatru", fiindcă îngăduise publicarea unei mese rotunde despre vis ca modalitate de cunoaştere a realităţii şi ca instrument artistic. „Contemporanul" pornise o adevărată campanie contra „oniricilor'' (Dimov, Ţepeneag) (printre protagoniştii ei, Paul Everac, nelipsit ori de cîte ori PCR avea nevoie de el, mereu combativ şi virulent). O altă campanie vizase antologia mea de *Poezie română modernă* (aici, alt protagonist, necontenit, prezent la datorie, C. Stănescu), trimisă la topit, după destituirea directorului editurii, Ion Bănuţă, şi a redactorului şef al colecţiei „Biblioteca pentru toţi". Mihai Sora Strigoii nu suportă lumina zilei. Transparenţa îi ucide. Este, probabil, motivul pentru care cenzura nu ne îngăduia să discutăm asemenea probleme în presa din ţară. Le discuta Monica Lovinescu la Radio Europa Liberă.

O complementaritate mai subtilă a fost aceea care privea însuşi modul analizei operelor. Atît din cauza cenzurii, cît şi din iluzia noastră, a celor de aici, că trebuie apărată în primul rînd cauza literaturii în ordine artistică (aceea împotriva căreia cenzura nu avea

putere), noi eram tentaţi să ne ocupăm de forme, de mijloace ori de procedee. Şi, nu în ultimul rînd, de conexiuni cu literatura străină. Ca să nu ne sufocăm, le exageram cîteodată (Şi eram penalizaţi prompt de luciditatea Monicăi Lovinescu). Sigur că, într-o lume normală, acesta e unul din scopurile criticii. Sub dictatură, accentul exclusiv pus pe forme semăna (sau era) şi un mijloc'de a evita coliziunea cu cenzura, deci, o evaziune. Lucrurile trebuie considerate, firește, cu grijă, în realitate, noi nu ocoleam cu totul conţinuturile operelor şi societatea din care ele porneau, însă nu puteam merge pînă la capăt. Ei bine, cronicile Monicăi Lovinescu tratează îndeosebi despre aceste aspecte, acordînd o mai mică atenţie artisticului. Să nu se înţeleagă, din nou, că Monica Lovinescu este insensibilă la arta scriitorilor sau că o separă, în mod maniheist, de valorile sociale "şi etice implicate în substanţa operelor. Nici gînd! Există, între cronicile ei, destule în care se face dovada celei mai depline sensibilităţi faţă de artistic: de pildă, cronica în care e „descoperit" Ştefan Bănulescu, în 1966, sau aceea despre poezia lui Mircea Ciobanu, sau aceea despre *Moromeţii II,* în care, pe lîngă observaţiile sociale, există şi o toarte personală analiză a originalităţii lui Preda în portretizarea ţăranului. Chestiune, deci, de dozaj şi de tactică.

Este obligatorie şi o altă precizare. Cronicile din *Unde scurte* se leferă la numai zece ani de literatură, dar în care se impune o nouă generaţie de scriitori şi apar primele cărţi netributare spiritului realist socialist, în prima jumătate a deceniului, nu există încă nici o carte foarte valoroasă, în a doua jumătate, ele sînt destul de multe. Criteriul de analiză se schimbă şi e de remarcat mobilitatea intelectuală pe care a dovedit-o Monica Lovinescu. Iată: una e să recenzezi în 1962 romanul *Pe muche de cuţit* al lui M. Beniuc şi alta, în 1969, poeziile lui Emil Borta, în primul caz, recenzia nu conţine consideraţii asupra valorii literare (inexistente) a romanului, ori asupra specificului artei sale, ocupîndu-se de o problemă care, în ordine artistică, ar fi fost marginală, dacă nu chiar nepertinentă, dar care devine foarte importantă în contextul cultural al vremii şi anume felul cum apare, ca personaj, în roman L. Blaga. Era imposibil ca acest lucru să fie relevat în critica din ţară, înainte ca Blaga să fie reconsiderat (operaţie afiată, în 1962, la debutul ei). Şi încă!

Complementaritatea se vădea, astfel, şi în alt plan. Dacă *„reconsiderarea moştenirii culturale",* cum se spunea cu o expresie jdanovistă, cădea în sarcina istoricilor literari şi a criticilor din România, semnalarea omisiunilor a fost mereu sprijinul cel mai eficient pe care Monica Lovinescu ni l-a furnizat, în

această ordine de lucruri.

Ea putea vorbi liber (şi a vorbit) atît despre autori de dinainte de război, cît şi despre autori români care trăiau (sau trăiseră)în exil. Noi însă nu puteam să ne referim (sau nu totdeauna) la Cioran, Eliade şi Ionesco. Cît despre exilaţii de dată recentă, asupra lor domnea cea mai deplină tăcere în presa din ţară. Despre ei şi cărţile lor a scris în schimb Monica Lovinescu. Il reeditam pe poetul Blaga, dar nu ne pronunţam despre filosof, îl comentam pe Ion Vinea prin prisma ediţiei din 1965, dar „uitam" versiunile „avangardiste" ale aceloraşi texte, apărute înainte de război. Cînd mă gîndesc cum s-a completat, în tot cursul deceniului 7, încet, dar sigur, ca un joc de Puzzle, tabloul literaturii române, îmi dau seama că impulsul a venit necontenit din două direcţii şi pe două căi diferite: din partea criticii din ţară, care a făcut dovada unei mari abilităţi, şi chiar viclenii, şi din partea cronicilor Monicăi Lovinescu, mereu atentă la ce se petrecea şi capabilă a indica golurile de umplut ori pericolele potenţiale.

Dincolo de acest aspect istoric al „colaborării" noastre, trebuie relevate şi meritele, aşa zicînd, în sine ale acţiunii critice a Monicăi Lovinescu. Cel dintîi este chiar oportunitatea acestei acţiuni. Citind, după un sfert de veac, cronicile din ***Unde scurte,*** ne dăm seama că Monica Lovinescu a intuit de cele mai multe ori corect tendinţele de moment şi psihologia autorilor. Nu e lăudabilă, pur şi simplu, opoziţia ei permanentă arătată acelor autori compromişi, care au făcut dintotdeauna jocul partidului comunist (E. Barbu, Paul Everac, Al. Oprea etc.), dar mai ales presimţirea devierii de la linia dreaptă a criticii scriitoriceşti a unor oameni înzestraţi cu talent sau cu ştiinţă de carte (E. Papu, Nichita Stănescu, N. Balotă, Adrian Păunescu), uneori înainte ca alţii, aici, să-şi fi dat seama. Şi, vorbind despre oportunitate, puţini au sesizat mai bine promisiunea de schimbare adusă, în anii '60, de noua generaţie literară. Cele mai multe dintre cronicile entuziaste ale Monicăi Lovinescu - puţine la număr - se referă la cărţi ale, pe atunci, tinerilor scriitori. Nu întâmplător, ***Epilogul deschis*** din 1972 se încheie cu mărturisirea unei decepţii: „demisia" unei părţi din tînăra generaţie. Tezele din iunie 1971 au fost întîmpinate cu nelinişte în ţară. Ne amintim cu toţii foarte bine momentul. Faptul că, în corul acelora care au aderat demagogic la spiritul lor, s-au auzit şi vocile unor scriitori tineri (M. Ungheanu, Aurel Dragoş Munteanu, Alexandru Ivasiuc etc.) a constituit un semnal de alarmă. Prea repede confirmat de atitudinea laşă a breslei faţă de Paul Goma. E adevărat că demisia morală a generaţiei noastre n-a fost totală. Din fericire, Monica Lovinescu s-a înşelat. Dar

capacitatea de a sesiza la vreme eroarea trebuie considerată una din însuşirile ei de căpătîi. Chiar şi cînd a părut

161

o Cassandră. De la distanţă şi bazîndu-se adesea doar pe observarea textelor (căci nu cunoştea personal pe protagonişti şi nici nu avea toate elementele necesare), Monica Lovinescu a reprezentat unul din cele mai precise barometre ale atitudinii noastre morale, în altă ordine de idei, deşi spaţiul nu mi-a permis să mă ocup de această latură, mai mult de jumătate din cronicile pe ***Unde scurte*** examinează literatura estului european, în ansamblul său, şi cîteva din ecourile occidentale, îndeosebi franceze. Ce se petrecea în România era astfel raportat la ce se petrecea la vecinii noştri de lagăr. Cronicile Monicăi Lovinescu despre marile cărţi ale rezistenţei anticomuniste din Europa de răsărit ar merita un comentariu separat. Acum şi aici mă interesează măsura în care ele ofereau cronicarului - şi nouă, celor care-l ascultam - cutia de rezonanţă absolut necesară pentru propriile preocupări, drame şi obsesii, în sfîrşit, nu poate trece nerelevată calitatea expresiei acestor cronici sau, mai curent spus, talentul cu care ele sînt scrise. Monica Lovinescu este un cititor atent şi un comentator exact, fără a pierde din vedere nuanţele, şi, chiar dacă ştie că vorba zboară (ea îşi rostea articolele în faţa microfonului), sau poate tocmai de aceea, nu uită s-o fixeze în formule memorabile. Astfel de formule au făcut epocă. Au circulat printre scriitori ca un folclor critic. Multe îmi mai răsună şi acum în urechi.

Unde scurte este documentul unei epoci din cultura română şi totodată expresia unei vocaţii critice. Ne privim în carte ca într-o oglindă, care nu ne arată totdeauna nici cum am dori, nici cum ne închipuim: dar din această imagine, care ne vine de departe, confruntată cu dramatica noastră experienţă personală, învăţăm să ne cunoaştem mai bine. Cu decenii în urmă, ascultînd-o pe Monica Lovmescu, încercam să scrutăm viitorul unei literaturi din ce în ce mai promiţătoare. Astăzi, citind-o, vedem deja trecutul acelei literaturi. O istorie care s-a făcut şi o istorie care se scrie: nici una, nici alta nu sînt de imaginat fără contribuţia Monicăi Lovinescu

(România literară, nr. 12, 1991).

162

EUGEN BARBU

„O istorie polemică şi antologică a literaturii române de la origini pînă

în prezent"

O carte cum este *Istoria polemică şi antologică* a lui Eugen Barbu, din care a apărut deocamdată volumul despre *Poezia română contemporană,* se loveşte în chip inevitabil şi de rezistenţa criticilor, care acceptă cu greutate în astfel de întreprinderi amestecul scriitorilor, consideraţi principial prea subiectivi, şi de aceea a multor scriitori, iritaţi la rîndul lor de posibila schimbare a ierarhiilor stabilite, în general, soarta sintezelor ce şi-au ales ca obiect actualitatea imediată, aceasta a fost mereu, pînă la calmarea pasiunilor. Nimic surprinzător, deci, în primirea oarecum tulbure ce s-a făcut cărţii lui Eugen Barbu (şi sîntem abia la început), fiind la mijloc şi spiritul foarte neconformist şi iubitor de teribilisme al autorului, care scandalizează, cu program aş zice, declarîndu-şi intenţiile de la început (Avertisment): „ *Cititorul acestui volum va f! surprins negăsind în sumarul final nume cunoscute de poeţi pe care, trebuie precizat de pe acum, autorul acestei antologii nu i-a ocolit. De altfel, din bibliografia anexă va reieşi limpede că numeroşi autori au fost consultaţi, dar nu au reuşit să treacă pragul exigenţelor celui ce semn6a~ă această Istorie...".*

Sublinierile îmi aparţin şi e interesant să vedem printr-un sondaj care sînt aceste nume cunoscute care n-au reuşit să treacă pragul exigenţelor lui Eugen Barbu (dar şi pe acelea care au reuşit), nu atît din dorinţa de a impune autorului gusturile noastre, căci dreptul lui de a alege este suveran, cît -din aceea de a-i descoperi criteriile. Pentru că gust literar - nu e aşa[9] - avem cu toţii, mai greu fiind să-l motivăm critic. Iată de exemplu două absenţe majore, care însă la rigoare se pot justifica: G. Călinescu (i se rezervă un volum special) şi Zaharia Stancu (preferat probabil ca prozator şi amînat pînă la volumul respectiv) Despre Al. Philippide, Mihai Beniuc, Eugen Jebeleanu, Radu Boureanu şi alţii, amintiţi în introducerea generală, ni se spune că vor fi trataţi „într-unul din volumele viitoare" (p. 17): promisiune cam evazivă, fiindcă locul lor era cu siguranţă în aceasta, unde găsim pe Măria Banuş, Emil Botta, D Stelaru şi chiar pe criticul Vladimir Streinu. în sfîrşit, „lacom de poeme frumoase" (p. 147), se pare că Eugen Barbu nu a descoperit nici unul la A.E. Baconsky, Ion Caraion, Radu Stanca, Tudor George, Florin Mugur, Victor Felea, Cezar Ivănescu, Mihai Ursachi, sau la foarte tinerii ion Mircea,

Adrian Popescu, Horia Bădescu, Miron Cordun etc., etc. Să fie oare o mare severitate a gustului sau o pură întîmplare? înclin către a doua posibilitate, pentru

că, în alte împrejurări, cînd un poet i s-a părut mediocru, Eugen Barbu a afirmat-o cu vehemenţă, nesfiindu-se să consacre pagini copioase unor obscuri precum Teodor Crişan, Mihai Teclu, Cristian Simionescu şi altora, sau să încerce a mai reteza din entuziasmul criticilor care au elogiat pe Ana Blandiana, Marin Sorescu şi Nichita Stănescu, „reabilitînd" în schimb pe Corneliu Sturzu, Petre Jaleş, Victoria Ana Tăuşan, într-o cuminte compunere lirică al cărei univers ar fi fiind „homeric, metafora heliadescă, aluzia valeryană" (p. 135) sau pe Violeta Zamfirescu, poetă „plină de talent'' (p. 116), din care cutare catren *(„ Uite, pădurile parcă dorm / aiurind printre frunze de somn. / Rodul lor îngropat printre stînci / Scoate puieţii-n lumină pe brînci") ,, l-ar fi semnat fără ezitare şi autorul Poemelor luminii"* (p. 114) şi în poezia căreia coaliţia criticilor profesionişti a trecut pe lîngă un „vers mare", precum „copacii şoptesc întorşi din vînturi". Sînt obligat să constat în aceste condiţii că un oarecare arbitrar al alegerii nu e exclus din *Istorie* şi că nu totdeauna preferinţele autorului sînt şi justificabile.

Explicaţia nu trebuie căutată prea departe. *Istoria* conţine în fond -şi lucrul n-a scăpat nimănui - cîteva zeci de recenzii şi de articole ocazionale (chiar şi un necrolog!) nerescrise, Eugen Barbu nerecitind pe poeţi de vreme ce nu le discută opera integral, ci doar pe sărite, oprindu-se în cazul cel mai fericit la volume antologice sau, mai des, la simple culegeri în ordinea în care i-au căzut în mînă. Multe formulări de moment au rămas în pagină, altele sînt contradictorii, nimic nefiind reluat în vederea sintezei. *„ Văd în loan Alexandru pe cel mai puternic liric al epocii noastre",* afirmă el în pagina 294, furat de un firesc entuziasm, pentru ca cinci pagini mai încolo să vadă ,, *in Ion Gheorghe pe cel mai mare poet contemporan",* furat de acelaşi entuziasm săptămînal, care însă, într-o carte, se cădea lămurit în termeni mai nuanţaţi, căci una sînt impresiile noastre de-o clipă, în conjunctura în care scriem recenziile, şi alta criteriile de valoare într-o *Istorie.* Erori evidente de informaţie (care, şi ele, ne scapă adesea în publicistică) au trecut şi în carte. Sînt prea multe ca să le enumăr. Iată cîteva: B. Fundoianu n-a „debutat editorial" în 1925 (p. 30), ci în 1930, nici Ion Vinea în 1925 (p. 32), ci, cum ştie o lume, postum, nici N. Labiş în 1958 (p. 73), ci în 1956, nici Şt. Aug. Doinaş în 1947 (p. 168), volumul *Alfabet poetic* rămînînd în manuscris, ci în 1964 etc. Versul *„La fille de Minos et de Pasiphae"* nu e al lui V. Hugo (p. 74), ci al lui Racine, iar un vers din Gottfried Benn e citat în două versiuni

diferite (p. 41 şi 57), ambele destul de aproximative. Citatele după ureche sînt mult mai multe decît îmi îngăduie spaţiul să reproduc şi nu din paradă de

erudiţie atrag atenţia autorului asupra acestor inexactităţi, dar pentru că îi împărtăşesc dispreţul faţă de *„acea detestabilă categorie a **răsfoitorilor** de volume, gata să citească biblioteci întregi într-o săptămînă, doldora de ideile altora",* cum spune aşa de frumos (p. 223), şi convins mai ales fiind că nu-mi va lua în nume de rău observaţii ce i-ar putea fi utile la o a doua ediţie, asigurîndu-l că nici pentru mine *„o părere contrară nu înseamnă un act de inimiciţie"* (p. 95).

Dacă nu continui lista nedumeririlor mele personale de ordin critic (privind gruparea poeţilor, indicarea precursorilor, judecăţile în unele cazuri) este şi pentru că am citit ***Istoria*** lui Eugen Barbu mai puţin ca pe o carte de critică şi mai mult ca pe una de proză. Nici n-aş recomanda-o profesorilor de literatură ori editorilor ca pe un ghid utilizabil în latura aprecierilor şi clasificărilor, ci pentru farmecul evocării şi portretului, mai pe scurt, al expresivităţii artistice. Mîna criticului Eugen Barbu şovăie adesea; a prozatorului intervine uneori la timp pentru a îndrepta trăsătura de condei. Caracterizările propriu-zis critice sînt călinesciene (G. Călinescu fiind recunoscut mereu drept „ *marele nostru părinte literar "),* uşor şarjate, fantaste, nu scutite de efecte caricaturale. Iată una frumoasă despre Constanţa Buzea: *„Constanţa Buzea debutează lilial întristată şi termină prin a fi o Gorgonă disperată la modul statuar, fără lacrimă excesivă, plîngîndu-şi inima la modul grecesc — nu logoreic, cit demn, fără despletituri şi hohotituri".* Sau una despre I. Vinea: *„Un parnasian modern, un contemplator dedulcit la visul singurătăţii.. Versul său pare lipsit de clorofilă, peniţa cu care scrie e de argint şi cerneala are sîngele alb al bolii prinţilor: melancolia. Ceva rece, depărtat, străbate această poezie aproape atemporală. Vinea este un eleat dominat de cerul neutru al miturilor în care senzor iile vîntulm sînt evitate, furtunile abolite, totul se desfăşoară într-o taină grozavă, cum spune cineva, într-o lume fictivă, posibilă, fără pereche".* Stilul „divinului critic" se poate lesne recunoaşte. Remarcabile sînt de obicei portretele, hiperbolice, funambuleşti, groteşti, ironice, maliţioase sau indulgente, pline de umorul tuturor analogiilor: *„Nichita Stănescu rămîne în continuare un poet plin de surprize, încărcat de meşteşuguri stranii, un Cagliostro al nostru, împodobit cu brelocuri şi amulete lirice, un şaman trăind în corturi roz-prăzulii, păzit de pisici mistice care devin hiene cînd te apropii de reşedinţa magului, sub oriflama căruia se adună de obicei ereţi şi cucuvele, prigorii şi acvile imperiale.*

condori cu aripile arse, într-un cuvînt Nichita Stănescu e un Diavol!" (p.

87). Sau loan Alexandru: *„La cenaclul **Labiş** îşi făcu într-o seară ploioasă de toamnă apariţia un poet blond şi sfios, frumos ca un arhanghel, cu o figură marcată de o suferinţă netrădată Era poate o mască de apărare, poate una din acele ipostaze funambuleşti care plac atît de mult tinerilor. U citisem prin revistele din provincie şi nu-mi scăpase ucigaşa lui tristeţe, o trăire neobişnuită. Ţinea în spate parcă toată Transilvania, plină de păduri, martiri şi cimitire In versul lui pîlpiiau lumini şovăitoare, aprinse pe cîmpii, cu palida lor aură jucînd pe cranii. O durere atroce şi înspăimîntătoare răzbătea din cadenţele grave ale versului său. Ne-a citit o suită de poeme care ne-au zguduit şi a luat aplauze ca un mare actor" (p. 276-77).* Sau, în sfîrşit. Adrian Păunescu: *„Poet de mari gesticulaţii, agitator* de vers şi actor blamabil, inspirînd neîncredre în arta lui tocmai prin teroarea pe care voia s-o impună, lipsit de dramă, să nu zic tragedie, facil fără să ştie, suferind însă de o uşurinţă talentată, trece în acest moment de răscruce al existenţei lui printr-o schimbare fundamentală la faţă'"* (p. 123). Indiferent de exactitate, aceste portrete sînt scrise cu artă: aceea din ***Princepele,*** cu bogăţie şi plinătate a vorbei şi cu un elan interior pe care criticul de meserie îl pierde de obicei. Meritul unor astfel de pagini stă tocmai în pasta groasă a limbii, în lipsa uscăciunii cuvintelor, în violenţa tonurilor şi a culorilor care exclud nuanţele, în senzaţia de viaţă pe care prozatorul ştie s-o creeze aproape pretutindeni. Turnura frazei e polemică, vizînd nu doar opera, ci şi oamenii, ceea ce nu se poate reproşa unui prozator, care-şi alege eroii de unde vrea, dar se poate reproşa unui critic dacă amestecă planurile şi face din ranchiună un instrument de persecuţie.

Această confuzie între literatura autorilor şi persoana lor particulară ţine de spiritul prozei critice a lui Eugen Barbu, care e neîndoielnic un amator al poeziei (mutte versuri foarte frumoase sînt semnalate în cartea lui), dar ros de morbul criticii şi istoriei literare. *„Cel ce scrie rîndurile acestea nu este un critic, el a rămas numai un observator atent al vieţii literare"* - declară Eugen Barbu însuşi (p. 9), spre a adăuga însă numaidecît: „ *căutîndsă păstreze ţinuta unui arbitru într-un foişor singular, în care favorizările erau excluse şi cu atît mai mult subiectivismele ".* Aici Eugen Barbu nu se cunoaşte pe sine însuşi, fiindcă farmecul ***Istoriei*** sale vine din subiectivismul ei funciar, nicidecum din echilibru. Totul în carte se află într-un regim al excesivului. Liniile sînt îngroşate, umoarea, schimbătoare, lipsa de măsură critică, evidentă. Scriitorii şi criticii se tem de Eugen Barbu, care trece drept un redutabil polemist. El este chiar unul „periculos"

într-o parte a publicisticii în care-şi varsă supărările personale. Dar în ***Istorie*** se vede bine că polemica lui, cînd rămîne în marginile criticii, nu e deloc ameninţătoare. Chiar avînd aerul unui demolator de prestigii, Eugen Barbu îşi ascunde cu greu natura jovială. El e vital, nu sceptic, un senzorial pentru care cărţile constituie prezenţe fizice, de unde acest stil direct al caracterizării, exploziile, exagerările. Cititor „hulpav" şi cam haotic, dotat cu memorie afectivă, critica lui Eugen Barbu seamănă cu un ospăţ pantagruelic. Gura de Cronos (aşa cum l-a imaginat Goya) e plină de oasele troznitoare ale poeţilor, care totuşi rămîn intacţi după ce au fost consumaţi. Versurile sînt mirosite, pipăite şi mai ales puse pe limbă de acest gurmand ale cărui papile gustative formează un adevărat organ de percepţie critică. Vocabularul însuşi al criticii de senzaţie pe care o practică Eugen Barbu dă de gol apetitul lui rabelaisian: criticul „îngurgitează" opera, o „înghite", căci el e „lacom" de literatură, o „soarbe pe nerăsuflate" şi se mai miră că n-o poate „digera", văitîndu-se de „crampe".

N-am inventat nici un cuvînt, totul e în copioasa masă flamandă din ***Istorie.*** E vorba de o critică de hazard şi de detaliu, în contrast cu ochiul ciclopic şi cu lăcomia care măresc totul. Poezia e degustată ca vinul. Autorul vînînd poemul ori versul rar, sinteza se coagulează greu, căci impresiile sînt fulgerătoare şi instabile. Ele se traduc adesea într-un limbaj abundent oral, frizînd pe alocuri trivialitatea. Marin Sorescu scrie *„bancuri lirice",* alt poet e *„un oligofren îndrăzneţ",* altul e ameninţat că „se curăţă" dacă alege calea de mijloc. Din aceste excese ale momentului provin desele contraziceri, căci Eugen Barbu se entuziasmează sau se orifiază brusc de subiectul său. Scriind despre suprarealişti le laudă curajul, riscul, şi ia peste picior spaima *„tradiţionaliştilor noştri mioritici"* (p. 28) îrt faţa unei astfel de poezii. Scriind apoi despre un tradiţionalist, el tună şi fulgeră contra *„marasmului modernist", „plin de bigudiuri lirice"* şi găseşte *„reconfortantă apariţia unui poet de structură clasică, sobru, versificînd onest pe teme tradiţionale"* (p. 150, pentru ca, la prima ocazie, să ceară din nou poeziei aventură, *„maipe şleau, obrăznicie",* şi să laude *„desfinarea cuvîntului"* (p. 346).

Se înţelege că nu putem stabili în această critică de temperament şi de senzaţie indicii valabile pentru o concepţie despre poezie. „ *Subiectul propus nu se pretează la teoretizare ",* declară Eugen Barbu însuşi despre poezie, şi se ţine de declaraţia lui, exceptînd lunga incursiune despre bizantinism pe care i-o prilejuieşte Dan Mutaşcu unde, însă, pe urmele lui Nicolae lorga şi Dan Zamfirescu, definiţia noţiunii e atît de laxă încît ***Oda în***

metru antic şi proza lui Creangă

167

devin subit bizantine. Nu idei generale trebuie să căutăm în *Istorie,* ci acest bric-â-brac adesea savuros de citate, parafraze, portrete, evocări, referinţe erudite (din nou ale excesive cînd *Scrisorile bizantine* lui Dan Mutaşcu sînt încărcate de presupusa lectură a vreo treizeci de titluri de „specialitate", de la Sfîntul loan Damaschinul la Herbert Read). E pretutindeni un gust către enorm şi către enormitate, care deconcertează spiritul critic, chiar dacă-l putem înţelege la un prozator de acest tip, o preferinţă pentru expresia brutal şocantă sau împodobită cu fundiţe colorate ţipător (o poetă e *„hoţoaica asta neagră şi ştrengară",* criticii sînt *„aceşti oameni neobişnuiţi să, fie tîrnosiţi între Hindemith şi Hegel",* altă poetă a fost „jughinită" de către critică, vinovată mereu, critica, de a fi sensibilă la poeţi „ *care fac cu ochiul la şmecherii de pe margini, decretaţi critici peste noapte de confraţi la fel de săraci cu duhul"* etc.).

Scrisă cu incontestabil talent, numărînd bune pagini de proză, *Istoria* lui Eugen Barbu rămîne sub raport critic foarte discutabilă, prin lipsa de criterii şi prin hazardul judecăţilor.

{România literară, nr. 21, 1976)

168

Paul Carnea **PAUL CORNEA „Introducere în teoria literaturii"**

„Probabil că nimeni nu citeşte temeinic ţi cum se cuvine", scria Emerson, reluat de Paul Cornea la începutul recentei sale ***Introduceri în teoria lecturii*** şi care comentează pe bună dreptate: *„Adevărul e că nu-i uşor de explicat ce înseamnă «temeinic» şi nici ce înseamnă «cum se cuvine».* Iată, chiar această foarte concisă şi foarte densă carte -meritînd din plin să fie citită temeinic şi cum se cuvine - care consacră peste trei sute de pagini problemei lecturii, privită pe ambele sale feţe: textul şi interpretarea lui. Este un studiu savant şi documentat pînă în cele mai mici detalii, cum nu avem două, de tip american, aş zice, prin bogăţia de **footnotes,** care alcătuiesc o infrastructura solidă şi prin regruparea metodică şi inteligentă a tuturor aspectelor - centrale, ca şi marginale - implicate de teoria lecturii. Probabil că nu sînt multe alte cercetări, în lume, care să ne ofere o idee mai clară de stadiul actual al discuţiei. Ştiut fiind gustul pentru improvizaţie al teoreticienilor noştri (aflaţi, ce e drept, spre scuza lor, şi într-o cronică pană de informaţie), o carte ca aceea a lui Paul Cornea reprezintă cea mai onorabilă excepţie de la regulă. O vom redeschide

ori de cîte ori vom voi să cunoaştem ce s-a spus într-o chestiune sau alta şi să avem totodată examenul critic al opiniilor avansate, în fond, Paul Cornea îşi propune trei scopuri: organizarea riguroasă a materialului legat de lectură; abordarea frontală a bibliografiei mondiale existente la fiecare capitol: critica, tot pe capitole, a punctelor de vedere dominante. Noutatea (cită este, cîtă poate fi) trebuie căutată, firește, la primul şi la ultimul dintre scopuri, deşi chiar traversarea bibliografiei ar fi fost lăudabilă. Paul Cornea nu inventează un concept de text sau unul de lectură, dar din discutarea - uneori foarte minuţioasă - a celor care par să se impună atenţiei cercetătorilor contemporani, rezultă numeroase corectări şi precizări personale. Ca să nu mai spun că însăşi gruparea problematicii în secţiuni etc. a pretins un mare efort, fiind o „construcţie" ideatică proprie şi nu o realitate „obiectivă", dată dinainte spre studiu.

înainte de a parcurge aceste secţiuni şi capitole, aş vrea să adaug că remarcabilul ghid care este ***Introducerea*** lui Paul Cornea nu se citeşte uşor şi solicită la maximum atenţia. Este un instrument de lucru mai curînd decît obiectul unei lecturi de plăcere, menit a fi consultat, folosit, consumat, adică, în acest mod didactic, în detalii, există unele lucruri cu care nu sînt de acord, dar mi-ar-lua cu mult mai mult spaţiu

*

decît îmi oferă recenzia pînă şi simpla expunere a datelor necesare înţelegerii. Am o singură obiecţie principală şi anume la caracterul din cale afară de abstract al demonstraţiei. ***Introducerea*** nu se referă doar la lectura textului literar şi totuşi acesta se află necontenit în prim-planul interesului lui Paul Cornea: aşa încît mai multe exemplificări, dacă le pot numi astfel, un apel mai insistent la operele particulare, un număr oarecare de analize critice (fie şi strict ilustrative) ar fi eliminat impresia de „uscăciune" teoretică. Paul Cornea sejiumeşte el însuşi în prefaţă un „romantic pocăit". Este şi un critic care şi-a abandonat instrumentele, un istoric literar - unul dintre cei mai competenţi - ros de morbul teoretizării. Şi asta de ani buni, de cînd preferă istoriei sociologia literaturii şi analizei operelor pe aceea a publicului. E, fără îndoială, dreptul lui. Eu constat faptul şi (e dreptul meu!) îl repet. Adevăratul Paul Cornea - stilist ingenios şi degustător voluptuos de aparenţe - nu este totuşi în această ***Introducere,*** care, oricît de temeinic şi de cum se cuvine am citit-o, aparţine unui tip de studii (al căror campion la noi este Adrian Marino) care par criticului

din mine întrucîtva gratuite, de o utilitate mai mult ipotetică, îţi vine mereu să spui: da, foarte inteligentă clasificare a felurilor de lectură, dar ce e cu asta? Cu cît ne duce mai departe în înţelegerea literaturii împrejurarea că am definit corect raportul dintre lectura standard şi interpretare? Sînt de acord că această observaţie poate, dacă o absolutizăm, să pună sub semnul întrebării orice tentativă de teoretizare, dar mai cred că, dacă autorul ***Introducerii*** s-ar fi arătat mai generos în concretizări şi analize, observaţia nu mi-ar fi venit în minte. Prima jumătate a studiului se referă la text. Nici unul din cele trei concepte care circulă astăzi (textul ca operă literară scrisă, textul ca practică semnificantă şi textul ca ocurenţă comunicativă) nu pare lui Paul Cornea deplin acceptabil, deşi el înclină spre cel de al treilea. Dintr-o perspectivă nuanţat post-structuralistă, care accentuează pe competenţa locutorului, Paul Cornea distinge trei modalităţi de textualizare, trei **comportamente** textuale: factual (referenţial), ficţional (pseudo sau transreferenţial) şi ludic (autoreferenţial). Cînd vine vorba de textele literare (p. 4 şi urm.), sînt stabilite convenţiile actuale care definesc **literarul** din unghi pragmatic (acesta fiind necontenit unghiul în care se situează autorul studiului), fără să se reia totuşi pe larg întrebarea asupra apartenenţei acestei categorii de texte la unul ori mai multe comportamente din cele descrise anterior. Chestiune totuşi arzătoare, căci structuraliştii, valorificînd o anume experienţă, defineau textul literar ca autoreferenţial, abia o dată cu ieşirea lor din modă putînd să se impună opinia anglo-saxonă a ficţionalităţii.

La noi prevalează încă cea dintîi, aşa încît, mai cu seamă dacă se examinează *hic et nune* stadiul discuţiei, o mai precisă delimitare a cîmpurilor era utilă. Pe plan mondial bibliografia disputei a înregistrat un titlul important şi anume ***Fictional Worlds*** a lui Th. G. Pavel apărută la *Harvard Umversity Press* în 1986. Contribuţia lui P. Cornea este notabilă şi în descrierea tipopoligiei lectorului (redescoperind utilitatea lectorului real, alungat de cercetările anterioare din raţiuni lesne de ghicit, dar pe care „pragmatismul" actual tinde să-l reconsidere) şi mai ales a codurilor. Textelor literare le convin cordurile permisive, susţine Paul Cornea, nu cele imperative sau probabiliste. Cele trei clase sînt, de altfel, ipoteza autorului român. Şi în acest punct se observă despărţirea de cercetarea anterioară, care tindea să identifice literarul cu lingvisticul şi deci să le socotească pe amîndouă reglate de codul probabilistic, al limbii, ca să nu mai spun că uneori pînă şi codul imperativ al

sistemelor automate de informaţie a părut compatibil cu literatura. La cele cinci coduri literare stabilite de Fokkema, Paul Cornea propune să se adauge un al şaselea (stilistic). Nu sînt foarte sigur că o redefinire riguroasă (una sumară este la p. 88) n-ar duce la concluzia că acest cod stilistic este unul şi aceiaşi cu sociocodul sau cu codul generic de la cercetătorul olandez, codul idiolectal fiind acela al scriiturii personale (în accepţia de la Barthes, exact invers!). Ar merita detaliată partea referitoare la context, unde, de asemenea, Paul Cornea aduce o contribuţie utilă, deosebind contextele primare de cele secundare şi găsind mai multe subclase pentru cele din urmă (p. 108 şi urm.).

A doua jumătate a studiului trece de la text la înţelegerea lui: *„E vorba, aşadar, de elucidarea mecanismelor cognitive şi a celor aferente, de ordin emoţional, pe care le pune în joc parcurgerea traiectului dintre percepţie şi comprehensiune, dintre a percepe şi a pricepe"* (p. 118). Chestiunile preliminare fiind determinarea sensului, a „locului" său în text, a naturii relaţiei dintre autor şi cititor şi a felurilor de lectură, P. Cornea consacră miezul acestei secţiuni „procedurii" lecturii, de la prelectură la interpretare. Un capitol care mi s-a părut remarcabil (şi putea fi cu folos dezvoltat) este acela despre prelectură (cu o admirabilă nomenclatură proprie: *rumoarea, vecinătăţile şi ambalajul, discursuri de escortă* - p. 143 şi urm.). De un interes mai mic am găsit paginile consacrate comprehensiunii la nivel frastic şi percepţiei fizice a textului. Este evident că nu aici este esenţialul şi că abia - în termenii autorului - negocierea textului, cheile de lectură, recodificarea sensului şi investirea imaginativă formează adevărata comprehensiune textuală. Utile sînt şi consideraţiile despre

lectura aşa-zicînd liberă, aceea standard şi interpretare, şi mai ales toată pulberea de dificultăţi apărute în ultimele decenii, ca un nor, în jurul esenţei filosofice a acesteia din urmă. Drumul ales de P. Cornea nu e acela al optimismului nemăsurat care a caracterizat o vreme pe hermeneuţi, dar se îndoieşte de restul în fond al respectivei operaţiuni intelectuale. Ca peste tot, autorul român caută o soluţie raţională şi mijlocie. Demersul său nici nu constă de obicei în a *radicaliza* -eliminînd de exemplu nuanţele de dragul unei definiţii memorabile sau preferind accentele tari care să lase în umbră anumite laturi ale fenomenelor în favoarea luminării violente, spectaculoase a altora - ci în a face cît mai suplă punerea problemei şi răspunsul la ea, în descoperirea excepţiilor de la regulă, în adăugarea (mai curînd decît în scăderea) unor elemente definitorii etc.

Această procedare nu e doar tehnică, dar şi, probabil, temperamentală. P. Cornea visează formule nu epatante, ci cuprinzătoare. Calea inversă nefiind, nici ea, de lepădat, cea aleasă de autorul ***Introducerii*** prezintă şi avantajul de a fi mai tolerantă.

(România literară, nr. 35, 1988)

172

Nicolae Balotă **NICOLAE BALOTĂ „Euphorion"**

De ce facem critică literară? - se întreabă la un moment dat Nicolae Balotă, întrebare de două ori semnificativă: o dată, în sine, a doua oară, pentru toate aceste eseuri intitutete ***Euphorion*** şi care nu sînt, în fond, decît expresia unei permanente nevoi de a întreba. ***Euphorion*** este cartea unor întrebări fundamentale: arta, literatura, critica, Malraux, Celine, Blaga, Beckett constituie tot atîtea pretexte. Ceea ce mi se pare remarcabil în ***Euphorion*** este tensiunea spirituală. Nimic nu ne lasă să bănuim că autorul şi-ar pune obsedantele lui întrebări numai dintr-o orgolioasă plăcere de a întreba: chiar dacă el cunoaşte, uneori, dinainte, răspunsul - căci N. Balotă este un „dogmatic", în sensul superior filosofic al cuvîntului -, hotărîtoare rămîne nu certitudinea, ci îndoiala, capacitatea spiritului de a fi mereu neliniştit şi de a căuta să se depăşească. Gravitatea lăuntrică este a unei conştiinţe pentru care nu există decît lucruri grave: apocalipsa artei în secolul XX, tentaţia imposibilului, ordinea şi dezordinea cuvîntului. ***Euphorion*** este doar aparent o culegere de eseuri diverse: în realitate, toate îşi pun cam aceleaşi probleme şi sînt străbătute de aceleaşi temeri, fie că e vorba de aforismul poeziei lui Blaga, fie că e vorba de ***Moartea şi transfigurarea lui Euphorion.*** *„De altfel, cercetînd operele critice semnificative (..)* - spune într-un loc N. Balotă şi observaţia se potriveşte propriei opere — *am constata fără îndoială (nu mai puţin decît în opera marilor poeţi) existenţa unor obsesii privilegiate, a unor linii de forţă (..)"*

De ce facem critică literară? Rămîne, negreşit, cea dintîi dintre întrebări, cîtă vreme ***Euphorion*** este o carte de critică. Răspunsul lui N. Balotă se cade examinat îndeaproape (cititorul ne va ierta că nu vom descrie cartea, ea are aproape şapte sute de pagini, reducînd discuţia la lucrurile cu adevărat vitale). *„Există o dublă fundamentare antropologică şi aviologic-estetică a inter naţionalităţii critice -remarcă de la început autorul lui* ***Euphorion.*** *Pe de o parte, conştiinţa critică este solicitată din afară, ascultă un apel şi răspunde. Pe de altă parte, literaritatea operei, în funcţie de valorile pe care le reprezintă şi în primul rînd de cele estetice, incită conştiinţa"*

Aşadar, nu scriem critică nici numai pentru că vrem să ne exprimăm, nici numai fiindcă suportăm atracţia literaturii: scriem critică fiindcă „ *întîlnirea cu*

literaritatea (operei) animă, propulsează un eu critic". Acest eu critic este altceva decît eul empiric

este expresia unui **nisus formations** ce se deşteaptă în atingerea cu operele şi ale căror norme tainice caută a le descoperi. „ *Iniţial, opera este",* adaugă N. Balotă, combătînd pe Gae'tan Picon care ar fi cerut dovedirea existenţei ei (unde?). *„Actul critic, în mod esenţial, este unul de* ***revelare,*** *de* ***des-copenre*** *a creatului (...) Critica face ca opera să devină ceea ce este".* Dar cum va revela criticul opera, care nu este un obiect, ci o ficţiune? *„Orice creat uman tinde spre o anumită autonomie, opunînd încercărilor de penetrare hermetismul relativ al unui organism închis. La limită, am putea spune că o poezie m se înfăţişează cu caracterul enigmatic al unui text hieroglific. De aceea, orice lectură e o descifrare. Opera se cere deschisă* ".

Chiar şi din această succintă prezentare.s-a putut vedea temeinicia tezei lui N. Balotă cu care sînt, firește, de acord. Pornind de la Sartre (şi nu de la Picon, cum au crezut cîţiva amatori de filiaţii... compromiţătoare), am definit, eu însumi, mai demult, opera ca un apeî şi ca o hieroglifa şi am tras de aici, pentru critică, sarcina de a o revela. Dar am mai zib că această operaţie este altceva decît .o explicaţie, dintr-o ispită polemică împotriva abuzului de explicaţie din critica şcolară, în acelaşi timp, cuvîntul nu-mi convenea şi dintr-un motiv mai profund. Ce înseamnă, după expresia lui N. Balotă, *„a face ca opera să devină ceea ce este"?* Sînt două răspunsuri posibile: a o explica şi a o dovedi. Opera este, trebuie reveiată, şi această revelare reclamă înţelegerea şi explicaţia - susţine N. Balotă. Dar a explica n-are sens decît dacă sperăm - şi N. Balotă admite din capul locului separaţia -structura operei de valoarea ei, în planul critic, antropologicul de axiologic.

Separaţia aceasta n-am priceput-o niciodată. A exista vrea să spună, cînd ne referim la fapte artistice, a avea valoare. Este o existenţă care se cere dovedită, fiindcă valorile nu sînt „explicabile''^ ci se înfiinţează: opera nu este ca să ne dea sentimentul valoni, cum se crede îndeobşte, ci trebuie să ne dea sentimentul valorii ca să fie. Pornim totdeauna de la acest sentiment spre operă, îi creăm spaţiul real, îl dovedim: dovedindu-l, afirmăm implicit existenţa operei, o numim, transformăm ceea ce era doar virtualitate în realitate. Opinia curentă se bizuie pe o confuzie. Pentru cititorul comun, opera este un obiect real care-i provoacă emoţia de lectură, întrebarea pe care şi-o va pune nu este de natură axiologică: o carte place cititorului obişnuit fără motiv şi el nu îşi

pune niciodată problema că această plăcere trebuie dovedită în vreun fel (poate fiindcă e convins de relativitatea gusturilor!). A analiza cartea este, pentru el, a-i explica structura (redusă adesea la „conţinutul" curat), între structură şi valoare se creează astfel o ruptură

cu neputinţă de evitat: examenul structurii obiective nu dă nici un răspuns cu privire la valoarea, examenul valorii rămîne o pură constatare a plăcerii artistice, fără încercarea de a se motiva. Dimpotrivă, pentru critica adevărată problema existenţei operei este esenţială; analiza noastră va urmări tocmai să dovedească această existenţă, căci noi nu plecăm de la operă ca de la un dat spre a explica de ce ne place, ci de la „emoţie", vrînd a o întemeia, întîlnirea cu opera se produce pe acest drum: opera „reală" este răspunsul de care avem nevoie pentru întrebarea care ne obsedează.

încă într-un „dialog" mai vechi despre poezie, N. Balotă schiţa şi o consecinţă practică tezei sale: el pretindea criticii să fie normativă, directoare. Reluată, cerinţa devine pivotul cîtorva articole care combat „călinescianismul" şi pe Călinescu. Pe scurt, critica lui Călinescu ar fi „ *lipsită de rigoarea principială a unei estetici",* de un concept estetic modern şi cuprinzător şi de, în sfîrşit, orice vocaţie normativă. Prima acuzaţie e cel puţin ciudată: dacă nicăieri Călinescu nu predică estetica înseamnă oare că nu are una? De altfel, N. Balotă însuşi observă, cîteva rînduri mai jos, că ,, *cultivarea (de către G C.) a punctului de vedere estetic reprezintă (...) o anumită estetică".* In acest caz prima acuzaţie se confundă cu a doua: n-ar fi vorba de lipsa unei estetici, ci de nevalabilitatea esteticii călinesciene, de îngustimea conceptelor ei. Chestiunea s-ar putea discuta, dar, iarăşi, N. Balotă nu-şi urmăreşte ideea, vorbind de „estetismul" lui Călinescu, de „apetitul (lui) de voluptăţi estetice". Să nu se vadă oare că aici e vorba de un anume temperament, şi nicidecum de o concepţie? „Estetismul" lui Călinescu e temperamental, e o dragoste de forma plastică a lucrurilor, ca la Malraux. Călinescu e un „nefilozof', fiindcă e un spirit antidogmatic, cu oroare de pedanterie; această „nefilozofie" nu e însă totuna cu lipsa de filozofie, de idei generale. Ideile generale din ***Istoria literaturii*** n-au fost relevate, dar ele există, dovadă acel capitol final despre ***Specificul naţional*** care arată că întreaga construcţie avea o finalitate. Iar, ulterior, în ***Domina bona,*** în ***Poezia „realelor",*** intenţia de a folosi literatura ca pretext pentru a consolida o idee despre literatură nu mai poate scăpa nimănui.

Dacă, la apariţia în revista „Familia", acum doi ani, articolele lui N. Balotă

contra lui Călinescu au produs surpriză, a fost şi pentru că lipsea contextul în care ele apar astăzi: s-ar fi înţeles că deosebirea de principii se reazemă pe o mare deosebire spirituală. Călinescu era un spirit estetic şi pasiunea lui esenţială *„ nu este a ideii, ci a verbului literar, este literatura însăşi",* cum zice chiar N. Balotă; în vreme ce autorul lui ***Euphorion*** vede.în critică un posibil comentariu filozofic al operelor.

Călinescu era spontan, imaginativ, pornind totdeauna de la operele concrete; N. Balotă este „didactic", pornind de la idee. Există, în ***Euphorion,*** un admirabil eseu consacrat lui Eliot, pe care autorul îl laudă exact pentru ceea ce respinge pe Călinescu: pentru *„ideea de ordine".* Eseul este evident o profesiune de credinţă. Dar comparaţia cea mai edificatoare ar fi între paginile scrise de Călinescu despre Blaga şi eseul lui N. Balotă. L. Blaga, poet orfic; în vreme ce Călinescu descrie „universul poeziei" lui Blaga, cu un talent extraordinar în a-i revela datele concrete, plastice, N. Balotă analizează modul în care poezia lui Blaga îşi asumă lumea, transportînd-o în tărîmul liric ideal. Comparaţia ar fi cu atît mai nimerită, cu cît eseul lui N. Balotă e, pînă azi, ce s-a scris mai profund despre sensul orfic al liricii lui Blaga şi unul din textele fundamentale despre poet.

Va fi răspunzînd oare repudierea lui Călinescu şi preferinţa pe care N. Balotă o arată lui Eliot, şi unei convingeri că literatura română are azi nevoie de un legislator, de un Maiorescu? S-ar părea că da. însă dincolo de raţiunea polemică, atitudinea cu greu se poate îndreptăţi, în afara acelei critici care şi-a legat menirea de curente determinate, ca o conştiinţă programatică, nu există în secolul XX o critică propriu-zis normativă. Despre limitele criticii de curent literar, vorbeşte N. Balotă însuşi. Iar p altfel de critică directoare e improbabilă acum. Maiorescianismul ţinea de o vîrstă în care critica putea inventa normele creaţiei, astăzi, abia dacă mai e în stare să-şi inventeze normele proprii. Nu Călinescu este o excepţie în acest secol de relativism critic, ci Eliot. A susţine contrariul ar fi să gîndim neistoric. N-ar fi normal să se deducă din nepotrivirile noastre de vederi cu N. Balotă că ***Euphorion*** e o carte contestabilă. Dimpotrivă, este una excepţională.

(Contemporanul, nr. 26-l969)

„Universul prozei"

Ceea ce se remarcă în critica lui Nicolae Balotă este, acum ***(Universul prozei)*** ca şi altădată, o sensibilitate mai degrabă filosofică decît estetică faţă de literatură, în ***Euphorion,*** autorul îşi definea singur hermeneutica drept o artă a

„interpretărilor valorificatoare", în care însă valorile erau privite în cel mai larg înţeles cu putinţă, pînă la identificarea categoriilor specifice estetice cu acelea ale umanului în general. Actul creator fiind considerat o „antropogenie" *(„devenirea unui artist întru opera sa"),* actul critic, la rîndul lui, menit „să deschidă" opera şi echivalîndu-i originalitatea cu descoperirea unui

„origo" sau a unui „arhe", deplasa problema literaturii spre o filosofic a creaţiei în perspectivă antropologică. Temele, vocabularul şi celelalte elemente ale criticii lui Nicolae Balotă sînt marcate constant de această înclinaţie filosofică (ca şi de informaţia corespunzătoare, ceea ce constituie un merit poate nu îndeajuns subliniat), care face originalitatea autorului şi indică limitele demersului său în spaţiul literaturii propriu-zise.

Să notez întîi lectura atentă, minuţioasă, care descrie opera şi o clasifică, bogăţia referinţelor, amploarea situării faptului artistic într-un plan de semnificaţii mai generale. Judecata de valoare e subordonată consideraţiilor istorice, morale, filosofice ori chiar, în sens cuprinzător, estetice, şi nu reprezintă niciodată un gust spontan, o reacţie imediată de simpatie sau de antipatie, fiind în fond rezultatul unor laborioase investigaţii. Sînt critici la care examenul analitic documentează un prim contact revelator cu textul, o intuiţie inexplicabilă prin natura ei, dar care se cere justificată pentru a nu rămîne impresie pură. Nicolae Balotă aparţine categoriei opuse, a celor la care'analiza precede sintezei, şi nu doar ca procedeu practic, dar ca nevoie de a ajunge, prin tatonări, comparaţii, definiţii, la declanşarea percepţiei estetice. Autorul lui ***Euphorion*** gustă literatura numai după ce a explorat-o (filosofic, tehnic) şi, înainte de a admira la el un stil, admirăm o metodă, ceea ce ne convinge fiind nu geniul, explozia ideii şi a sensibilităţii, ci aşa-zicînd ingeniul, pedagogia critică. El posedă ceva din arta meşteşugarului care construieşte planificat şi temeinic, o desfăşurare masivă de energie, intelectuală în cea mai simplă demonstraţie care preschimbă critica într-o foarte serioasă şi metodică disciplină uzînd în orice clipă de toate categoriile filosofiei sau ale istoriei culturii.

Paradoxul aceste maşinării complexe de produs dovezi constă în a-şi rata scopul pe măsură ce se prepară mai îndelung să-l atingă: nu avem de obicei tocmai garanţia judecăţii de valoare. Ca tuturor teoreticienilor cînd se aplică asupra textului literar, îi lipseşte lui Nicolae Balotă facultatea de a trezi entuziasmul pentru obiectul său. Critica capătă un aspect doctoral şi pedant, o

morgă care ne ţine la distanţă în loc să ne înlesnească accesul. Din acest punct de vedere asemănarea cu Tudor Vianu se impune. Este la mijloc şi o dificultate în nimerirea tonului just: tonul face şi critica, nu numai muzica. Marilor scriitori critica aceasta le vine ca o mănuşă. Dar, în ***Universul prozei,*** e vorba deopotrivă despre prozatori şi opere de o însemnătate discutabilă. Tratînd totul la fel, impresia este de lipsă a proporţiilor. Eminent exeget, Nicolae Balotă publică în recenta lui culegere şi

cronici literare obişnuite şi, mai ales în acestea, un ton prea sus imprimă dintr-o dată comentariului său un aer de pretenţioasă generalitate. Fiind un om instruit, Nicolae Balotă nu scrie niciodată lucruri cu desăvîrşire neinteresante, însă critica lui suferă de un abuz de erudiţie şi e fastidioasă şi monotonă. Se repetă prea des nu obsesiile, căci rareori avem senzaţia de „idei trăite", cum spune Tudor Vianu, ci formulele generale, gata în orice moment să se folosească de opere spre a se ilustra. O rostire egală, solemnă, fără ţîşniri mai imprevizibile, mai nervoase ale stilului şi ale unui accent mai personal în admiraţie ori în reprobare, creează acea impresie de banalitate greu explicabilă la un critic care-şi cunoaşte pe de rost autorii ca puţini alţii.

„ *Nu cunosc în secolul nostru un alt scriitor care să-mi ofere, cu fiecare carte, cu fiecare pagină a sa, o mai puternică infuzie de încredere decît Faulkner. încredere în ce? In adevărul celor rostite de el, în onoarea gestului de a aşterne cuvinte pe o hîrtie străduindu-te să faci aceasta cit mai bine. încredere în vrednicia omului, în capacitatea sa nu numai de a dura, ci de a învinge. Ba chiar, în acest veac în care tragicul pare abolit într-o literatură ce nu se mai poate ridica pînă la el, în care epopeea pare demult relevată într-un magazin al antichităţilor desuete, dobîndeşti, citmdu-l pe Faulkner, o încredere în perenitatea valorilor, într-o resurecţie oricînd posibilă a tragediei, ca şi a epopeii".*

Cam aceasta este, din nefericire, stilul majorităţii lecturilor din a doua secţiune a ***Universului prozei,*** consacrată prozatorilor străini. Ca şi în ***Euphorlon,*** criticul e preocupat de a stabili trăsăturile unei arte **fin de siecle,** indiferent acum că e vorba de secolele XVII, XVIII, XIX sau XX. Ideea lui este că sfirşitul artei de mai multe ori anunţat, a coincis cu un alt început. *(„A relua de la început, apocalipsa devenind cosmogonie, acesta este sensul viziunilor*

eschatologjce arhaice şi artistic-moderne", scria el în ***Euphorion).*** Dar studiile sînt rareori sistematice, fiind vorba mai ales de articole ocazionale; reunit acum în capitole, şi care merg de la comentarii de importanţă secundară pînă la recenzii şi prefeţe. Documentat în toate literaturile, cu o memorie fabuloasă, Nicolae Balotă practică aici o critică tipică de erudiţie şi de superior colportaj, utilă, onestă, dar fără mare personalitate.

Mult mai interesante sînt studiile despre ***Prozatorii români contemporani*** din prima secţiune care, dacă • n-ar fi nesocotirea deosebirilor de valoare, uniformizarea, ar putea deveni fundamentale pentru cunoaşterea autorilor în cauză. Nicolae Balotă promite o „istorie analitică" a literaturii române din care aceste studii despre I. M. Sadoveanu, L. Blaga (memorialistica), Tudor Vianu (prozele);

Zaharia Stancu, Henriette Yvonne Stahl, Geo Bogza, Ovidiu Constantinescu, Dominic Stanca, Ştefan Bănulescu, Fănuş Neagu, Alexandru Ivasiuc şi D.R. Popescu fac parte, deocamdată ca mostre, fără altă ordine decît aceea a simplei cronologii. Perspectiva este aceea „tematistă", cu un termen al noii critici franceze: criticul identifică un element originar (o temă) al artei fiecărui prozator şi-i arată apoi manifestarea la toate nivelurile operei: *„Această dispariţie a realului este figura esenţială a imaginarului în prozele Tui Ştefan Bănulescu ",* observă el la autorul *Dropiei.* Analiza care urmează este cea mai substanţială din cîte s-au consacrat lui Ştefan Bănulescu. Notînd la Alexandru Ivasiuc „limbajul ca productivitate" (oarecum în sensul criticii de la Tel Quel) şi examinînd contradicţia ce ar exista la prozator „ *între abolirea planului referenţial al discursului şi recursul continuu la un plan referenţial",* Nicolae Balotă descoperă cum sub „ideile generale" semnalate de alţi comentatori în proza lui Alexandru Ivasiuc (şi teoretizate de autorul însuşi) se ascunde o problematică existenţială, complicată prin conştiinţa istoriei, ale cărei elemente sînt *„mărite nu prin lupta obişnuită a analistului, ci văzute înlr-o perspectivă pe care o putem numi antropologică"* Iată un scurt pasaj foarte sugestiv despre romanul *Păsările* care indică şi perspectiva şi tehnica lui Nicolae Balotă:

„ Ceea ce este original in spectacolul acestui joc al puterii în care sînt angajaţi directorul Vinea, acolita lui, Victoriţa, inginerul Mateescu, Sebişan, Domide şi alţii, nu este demontarea abilă a mecanismului de psihologie socială, ci închipuirea jocului prin mijlocirea unor imagini pe care le numeam

antropologice. Ficţiune şi discurs (nicidecum «dezbatere» aridă) se conjugă în aceste scenarii antropologice.

Astfel, mentalitatea de stăpîn a lui Dumitru Vinea este supusă unei analize care nu mai e vechea disecţie psihologică, ci o proiecţie în imaginar a unei viziuni despre lume. Lumea directorului e un trib de bătrîni de la diferite nivele, de înţelepţi care ştiu, care deţin secrete, forţa lor rezidind, tocmai in posedarea acestor taine, căci miezul lumii este secretul. Fiecare nivel in acest univers piramidal îşi are limbajul lui hotărîi dinainte. Ritualuri complexe ordonează relaţiile acestei lumi.

Mai sugestivă este imaginea Victor iţei în această proiecţie, femeie puternică, cu instincte de mater familias, păstrătoare de taine. Ea e asemănată cu statuile arhaice descoperite în pămînt... închipuind-o pe Magna Mater, zeiţa fecundităţii, strămoaşd tribului... O viziune •similară, raportarea la o zonă arhaic-mitică (de pildă, restabilirea

autorităţii paterne într-o familie cu noi întemeietori) este folosită ca o expresie figurată ori de cîte ori naraţiunea se apropie de intersecţia destinului atemporal cu temporalltatea istorică sau privită printr-o altă prismă, de raportul dintre necesitate si libertate".

La acelaşi nivel şi cu aceleaşi mijloace sînt şi alte studii ale lui Nicolae Balotă, dintre care absolut remarcabile mi s-au părut cele despre *Sfîrşit de veac în Bucureşti* al lui I.M. Sadoveanu şi despre proza lui Fănuş Neagu.

(România literară, nr 20, 1976)

Ovidiu Cotruş **OVIDIU COTRUŞ „Meditaţii critice"**

Au rămas de la Ovidiu Cotruş (1926-l977) cîteva zeci de articole, publicate în covîrşitoarea lor majoritate în „Familia" din Oradea cu începere din 1965, şi, dacă înţeleg bine, nici un manuscris, în afara cărţii despre ***Mateiu L Caragiale,*** apărută în chiar anul morţii sale, criticul n-a avut răgazul să facă o alta. Se gîndise la două volume de ***Meditaţii critice*** şi rescrisese, în acest scop, cîteva din vechile articole. Acestora le-ar fi adăugat studiul despre Titu Maiorescu din 1967, ce urma să fie sporit, şi o carte de interviuri cu mari scriitori europeni, din care l-a realizat doar pe cel cu Andre Malraux. Moartea timpurie a lăsat totul în stadiu de proiect. Este meritul lui Ştefan Aug. Doinaş de a fi reluat lucrurile de unde le-a părăsit regretatul său prieten şi de a fi

alcătuit, sub titlul ***Meditaţii critice,*** o culegere de aproape şase sute de pagini, curpinzînd toate textele, grupate, în linii mari, conform intenţiilor autorului. Cunoscîndu-l, Ovidiu Cotruş mi-a făcut impresia unuia din acei intelectuali foarte instruiţi şi rafinaţi al căror resort creator a fost rupt de vicisitudini de tot felul. Omul avea (sau aşa mi se părea mie) şi un fel de lene boierească, o încetineală deferentă a gestului, puternic contrastantă cu graba în care generaţia mea s-a deprins să gîndească şi să scrie. Nu se arăta presat de timp, deşi, vai, era şi ştia probabil că este. N-am fost, în sens propriu, prieteni, dar l-am comparat de multe ori, în gîrtdul meu, cu Alexandru Ivasiuc: înfăţişa un tip exact opus acestuia, care şi-a trăit dramatic deceniul de viaţă creatoare (tot numai un singur deceniu!) ce i-a fost îngăduit. Ovidiu Cotruş aparţinea altui timp spiritual, era un aristocrat, om" de modă veche, elegant, rezervat, afabil Cultura lui nu mai era aceea a generaţiei tinere, în ciuda acestor mari deosebiri, ne-am înţeles fără greutate, instantaneu, cu o simpatie neîndoielnic reciprocă. Ultima oară l-am întîlnit întîmplător în tren, mergînd spre Sibiul tinereţii lui şi al adolescenţei mele. Despre ce am discutat, nu mai ştiu. Cuvintele au zburat în neant, dar atmosfera n-am uitat-o. Eram singuri, în tot vagonul, orele se scurgeau încet (parcă în ritmul lui, nu al meu), diferenţele de vîrstă, experienţă şi educaţie piereau pe măsură ce ne apropiam de locurile de unde pornisem, şi el şi eu, ca dintr-o matcă sufletească.

Citind, acum, ***Meditaţiile critice,*** îmi dau seama că Ovidiu Cotruş a fost, deşi aparenţele n-o arătau, un critic harnic, cu o activitate mai bogată decît am crezut, în cinci sau şase ani a publicat în reviste cîteva sute de pagini, temeinice, serioase. După 1970 s-a consacrat studiului

despre Mateiu Caragiale. Fără să se grăbească, debutînd propriu vorbind spre patruzeci de ani, el a folosit din plin acumulările inevitabile. Nu există nici o deosebire esenţială între micul eseu despre Beckett din 1965 şi studiul-interviu despre Malraux din 1971. Stilul e acelaşi, deplin format, preocupările seamănă, maturitatea e de la început izbitoare. Faţă de noi, care am debutat atît de tineri, şi la care evoluţia, transformarea, contradicţiile alcătuiesc un spectacol public, Ovidiu Cotruş a fost din prima şi pînă în ultima clipă acelaşi, anii lui de căutări râmînînd secreţi, nedestăinuiţi ochiului din afară.

Poate nu numai din pricina circumstanţelor, dar şi dintr-o convingere

profundă, a refuzat Ovidiu Cotruş să releve intimitatea formării lui critice. Iată ce spune, în legătură cu Maiorescu, despre vocaţia critică: *„Nimic mai străin adevăratei vocaţii critice declt afirmarea ostentativă a personalităţii, decît voinţa obstinată a singularizării. Măreţia şi mizeria activităţii criticului se exprimă prin afirmarea personalităţii sale pe drumul modest către impersonalitate. Recurgînd la un paradox, putem spune că orice mare critic descoperă un mod propriu de a fi impersonal Prin destinul său, care-i cere să formuleze ceea ce pare neformulabil, criticul se integrează unei tipologii clasice".* Altădată, într-un articol despre critică (din mai multe, căci subiectul l-a atras vădit pe Ovidiu Cotruş), afirmă rituos: *„Nu poate fi critic cel ce nu e capabil de emoţii impersonale".* Acest ideal clasic al criticului înrudeşte pe Ovidiu Cotruş cu Tudor Vianu, deşi nu i-a fost discipol şi nici nu se referă vreodată la el, sub acest raport. Amîndoi au scris o critică inspirată de impersonalitate şi nutrită de filosofie. Şcoala filosofică este evidentă atît în orientarea practică a criticii lui Ovidiu Cotruş, cît şi în tezele ei fundamentale. *„ Temeinicia unei judecăţi de valoare (crede el) este direct proporţională cu suma judecăţilor de existenţă care o susţin Elementul estetic determină o relaţie, un raport în interiorul operei de artă. Neavînd o existenţă substanţială, a vorbi despre autonomia lui este un pur nonsens".* Această organizare a valorilor operei în jurul valorii estetice, corespunde, după părerea criticului, faptului că *‚1 emoţia estetică destăinuie orientarea axiologică a conştiinţei umane".* Şi încă: *„ Specificul ei este să deschidă conştiinţa înspre o lume a valorilor... ".* De la această „complexitate axiologică" la hermeneutica propusă şi aplicată în cartea despre Mateiu Caragiale nu e decît un pas. Concepţia lui Ovidiu Cotruş a crescut treptat şi insesizabil din germenii existenţi în primele lui artkote.'O altă idee centrală este aceea a discontinuităţii seriei valorice: *„Spre deosebire de fenomenele naturii, care se înfăţişează cunoaşterii în serii continue, de unde posibilitatea*

determinării cauzale riguroase, fenomenele spirituale ne apar în serii discontinue, pretinzînd o aplicare mai nuanţata şi mai clasică a principiilor deterministe". Critica este totuşi adecvarea la obiect, pe de altă parte, nu invenţie a unui limbaj valid în sine. Corectînd definiţia faimoasă a lui M. Ralea, Ovidiu Cotruş scrie: *„funcţia criticii literare este de a descoperi noi modalităţi de adecvare a inteligenţei critice la natura obiectului estetic",* în lumina acestor convingeri, Ovidiu Cotruş a polemizat cu călinescienii şi cu ideea „criticii

creatoare", cu „infidelitatea lecturii" (care *„nu poate avea decît un singur sens acceptabil;: ca infidelitate faţă de lecturile anterioare")* şi cu alte direcţii din teoria criticii afirmate la noi în anii '60. O polemică cordială, cum ar spune Octavian Paler, spre care privesc din cînd în cînd cu nostalgie.

Aplicaţiile sînt totdeauna interesante, în acelaşi stil înalt şi filosofic, fie că e vorba de articole generale, cum ar fi ***Aspecte ale ideii de progres în literatura universală*** sau ***Funcţiile mitice ale poeziei,*** foarte în spirit Vianu, fie că e vorba de ***Eminescu şi conştiinţa tragică a existenţei*** ori de ***Excurs în poezia blagiană.*** Aceste articole de idei sînt opuse criticii mult mai plastice a descendenţilor lui Călinescu. Pînă şi în rarele momente de sinceritate confesivă (amintiri despre D.D. Roşea şi L. Blaga, ca profesori), Ovidiu Cotruş e mai mult un interpret al personalităţii artistului decît un evocator, în fine, latura erudită, fără absolut nici o pedanterie, trebuie semnaiată în legătură cu toate aceste studii. Hermeneutica lui Ovidiu Cotruş se scaldă într-o baie de cultură. Studiul despre Maiorescu este, probabil, lucrul cel mai caracteristic ieşit din mîna criticului. A rămas, după un deceniu şi jumătate de la publicare, fundamental. El reprezintă o serioasă ***Introducere in opera lui Titu Maiorescu*** şi putea fi republicat de mult în colecţia respectivă a Editurii *Minerva.* Formulări memorabile fac casă bună cu sobrietatea gîndirii. Nimic imprudent, pripit, totul conceput cu metodă. I. Negoiţescu îl compara într-o recenzie cu propriul meu studiu din aceeaşi vreme, pe care-l găsea (pe drept cuvînt) mult mai tineresc, schillerian prin entuziasm. Eram încredinţat atunci de deosebirile de temperament şi de stil critic dintre mine şi Ovidiu Cotruş ca să folosesc cum se cuvine sugestiile pe care studiul lui (anterior cu trei ani) mi le oferea din belşug. Astăzi ştiu că învăţăm mai rfrulte de la cei cu care nu ne asemănăm decît de la afinii noştri intelectual. Ovidiu Cotruş ni se dezvăluie în ***Meditaţii critice*** ca un critic de o remarcabilă proprietate a gîndirii şi expresiei, din categoria, rară la noi în timpul din urmă, a criticilor ieşiţi din pulpana unor filosofi.

(România literară, nr. 20, 1983)

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

RADU PETRESCU „Meteorologia lecturii"

Prima carte postumă a hii Radu Petrescu (dureros de repede dispărut dintre noi) se intitulează *Meteorologia lecturii* şi este o colecţie de eseuri care, toate la un loc, ne propun „ *o schiţă a literaturii europene".* Autorul e conştient că „lacunele" pot să pară mult prea mari pentru *„un astfel de proiect",* dar crede că *„avantajul decupării de felul celei practicate este că tot ce a rămas pe*

dinafară vine de la sine să se aşeze sub una sau alta dintre situaţiile descrise ". Şi adaugă: *„Am lăsat materia să se organizeze liber de la sine, in virtejuri care reiau mereu aceleaşi cîteva teme, altfel luminate şi sporindu-se de fiecare dată prin noile lor vecinătăţi".* Titlul, *Meteorologia lecturii,* ar sugera tocmai absenţa oricărei pretenţii de ştiinţă, pedantă, imposibilă *„în condiţiile obişnuite de informare",* ale criticilor ca şi ale meteorologilor.

Eseurile sînt sclipitoare şi obscure. Proza, mult mai clasică în tăietură, â lui Radu Petrescu nu ne lăsa să întrevedem stilul manierist al acestei cărţi, erudită, subtilă, spectaculoasă, profundă, capricioasă, fermecătoare şi foarte greu de urmărit. Este în ea ceva din delirul asociativ al lui G. Călinescu din *Domina bona* şi *Poezia „realelor"sau* din artificiozitatea preţioasă a eseurilor lui Şerban Foarţă şi Cornel Mihai Ionescu. Dechiderea extremă a compasului intelectual m-a făcut să mă gîndesc (ca şi obscuritatea ce rezultă) la *L'homme precaire* a lui Malraux, numai că Radu Petrescu are mai puţin patos.

Ideea centrală, simplificată, ar fi aceea că literatura europeană modernă trebuie citită, ca într-o emblemă, în epopeile homerice, care la rîndul lor îşi au emblema în episoadele binecunoscute ale descrierii scutului lui Ahile şi catalogului corăbiilor, *I l iada, in* povestirea lui Ulise din palatul lui Alcinou, în episodul duhurilor chemate în jurul gropii cu sînge din Nord şi în acela al uciderii pretendenţilor, *Odiseea.* Această repetare în mic, la scara personajelor, a subiectului unei opere, Andre Gide a numit-o „mise en abyme" (construcţie în abis) şi a exemplificat-o cu tablouri de Memling, Metzys, Velâsquez, cu *Hantlet, Wllhelm Meister, Prăbuşirea casei Usher* şi cu opere proprii *(Journal,* august 1893). Radu Petrescu dă însă o interpretare personală procedeului: *„S-a scris mult, de la Gide încoace, de punerea* (citeşte: construcţia — n.n.) *în abis a cărţii, niciodată de punerea în abis, în carte, a lumii".* Şi apoi: *„Dacă, acum, revenim la premisa cărţii ca abis al vieţii şi înţelegem că una fără alta nu pot fi gîndite, astfel încît*

să putem afirma despre viaţă că este ce devine [...], *text în textul poemelor homerice, ori al summei homerice, ortodoxe ori eretice... ".* Altfel spus, literatura europeană modernă ar fi un uriaş palimpsest, în transparenţa căruia am putea citi pe Homer. întîia sursă fiind aceasta, ***Aeneida*** lui Virgiliu este o a doua, însă nu sub semnul tragicului, ci al idilicului. Spiritul virgilian reprezintă o erezie în raport cu ortodoxia homerică. Didona deschide, nu mai puţin, seria literară modernă a femeilor (Francesca, Emma Bovary), a ariostismului şi, prin el, a lui

Flaubert, Eminescu şi alţii, îndoita origine discutată de Radu Petrescu lasă pe dinafară una din cele mai importante dimensiuni ale europenităţii care ar lega episodul biblic al jertfei lui Isaac de Dostoievski şi Th. Mann. Auerbach, în ***Mimesis,*** a crezut de cuviinţă că poemele homerice şi ***Vechiul Testament*** se află la originea celor două stiluri fundamentale ale literaturii europene. Din păcate n-am cum să stărui.

Radu Petrescu defineşte foarte original tragicul, în funcţie de criteriul acesta textual, al palimpsestului: *„Am descris singurul sens pe care-l poate avea tragicul in literatură, unde nu este de căutat în catastrofa eroilor conştienţi de a fi depăşit prin forţa lor vitală o limita determinată de voinţa altor forţe care acţionează asemenea lor, ca text, în straturile fabulei, zeii sau istoria, ci în aceea că oricît de vii şi deci autonomi ne par, eroii sînt totuşi sorişi, nu au cum trece de limita aceasta, şi scrişi în aşa fel încît cuvintele din care sunt făcuţi construiesc alături de text prezenţa trupului de aer al celui care îi sene şi care le este astfel destin".* Creatorul e un fel de Mare Anonim care exercită asupra creatorilor lui o cenzură transcendentă: mutilarea aceasta (în termenii lui Blaga), de care creaturile sînt conştiente, ar forma esenţa tragediei. Esenţă ce se opune celei a mimesisului realist: „ *Să căutăm deci nu personaje care ambiţionează să-şi iasă din firea lor, concurînd în realitate pe cei care le citesc* (vestita concurare a stării civile - n.n.), *ci personaje care ştiu că sînt personaje, făcute de cineva de altă substanţă decît ele şi că există dincolo de hîrtie, cum dincolo de hîrtie, adică de lumea lor, este şi ochiul care se apleacă peste ele şi traversează spaţiul în care ele trăiesc. Dacă personajele ştiu că sînt personaje şi că nu vor avea niciodată natura umană pe care o imită, se dă singura posibilitate a tragicului".* Definiţia e superbă şi ar comporta discuţii pe care spaţiul nu mi le îngăduie. Eseurile din ***Meteorologia lecturii*** cuprind numeroase asemenea lucruri, de o calitate a gîndirii şi a scriiturii inegalabilă: analogiile dintre Eminescu şi Ariosto, dintre Boiardo şi Caragiale, comparaţia ***Iliadei*** cu ***Odiseea,*** filiaţia Cervantes-Flaubert-Urmuz-Călinescu,

analizele la Joyce şi la Eminescu, pasajele despre ***Turnul Babei*** al lui Breughel şi aşa mai departe. Sigur, eseurile presupun un cititor avertizat şi cu lecturi proaspete. Dar chiar şi aşa, cartea rămîne dificilă şi, pe alocuri, ininteligibilă. Mintea autorului face salturi mortale prin care îşi presară pe drum şi pe cei mai fideli cititori. Citează în patru-cinci limbi, fără a traduce totdeauna, şi are încă şi pretenţia de a ne persuada de valoarea unei nuanţe

stilistice a latinei Sfîntului Augustin, a spaniolei cervantine sau a italienei lui Ariosto. Fraza critică a lui Radu Petrescu e lungă şi şerpuitoare, adevărat arcan prin topica foarte personală, prin ambiguitatea voită uneori de către manieristul care e autorul, datorată, alteori, dorinţei de a explica prea multe lucruri deodată. ***Meteorologia lecturii*** mi s-a părut o carte absolut fascinantă, la care, după ce ai citit-o, simţi nevoia să revii.

(România literară, nr. 50, 1982)

Mircea Zaciu

MIRCEA ZACIU

„Lecturi şi zile"

într-un interviu din „Convorbiri literare", noiembrie, 1975, Mircea Zaciu recunoştea o dublă „ascendenţă" scrisului său, format, pe de o parte, în severa tradiţie universitară clujeană (G. Bogdan Duică, I. Breazu. D. Popovici), iar pe de alta, prin contactul ulterior cu critica lui Tudor Vianu şi G. Călinescu, a căror „mobilitate spirituală" l-a „fascinat" pe discipolul celor dintîi, profesori mai curînd decît critici, şi privind cu o „uşoară superioritate" publicistica, deşi unii dintre ei au practicat-o în tinereţe. Toate cărţile lui Mircea Zaciu, mai puţin poate monografia de debut consacrată lui Agîrbiceanu, sînt, în adevăr, rezultatul încercării de a face istorie literară cu mijloacele publicisticii, de a îmbina în definitiv spiritul solid, informat, auster, al şcolii clujene cu libertăţile de metodă şi de imaginaţie învăţate mai ales de la G. Călinescu. ***Masca geniului*** din 1967 nu arăta încă o marcă a personalităţii, ţinînd de specia hibridă a istoriografiei agreabil diletante, dar ***Glosele*** din 1972 realizau mai bine echilibrul ce va deveni esenţial în ***Colajele*** din 1972, carte foarte frumoasă, adevărat jurnal de lectură, după un itinerar subiectiv, şi în care intensitatea „ficţiunii" critice - portret, evocare, amintire intimă, - atingea punctul cel mai de sus, fără a se lipsi totuşi de elementul material de istorie literară şi de filologie, cu alte cuvinte de ştiinţa pentru care criticul se pregătise. *(„Colajele* - afirmă autorul însuşi în interviul din «Convorbiri» — *încheie şi deschid un alt ciclu de existenţă. Un capriciu al soartei m-a purtat timp de doi ani şi ceva prin Europa. Am văzut cîteva ţări Paradoxal, stadiul german nu m-a făcut mai pedant, mai «ştiinţific», ci. dimpotrivă, m-a lecuit de pedanterie").*

Ceea ce a urmat pînă la recentele ***Lecturi şi zile*** păstrează formula ***Colajelor,*** dar o şi codifică într-un chip subtil, modificare pe care nu ştiu dacă Mircea Zaciu a scontat-o şi care nu se mai explică direct nici prin climat, nici prin

înrîuririle succesive, dar printr-o lege a vîrstei şi a structurii intelectuale a autorului. Lucrul se observă în ***Lecturi şi zile*** mai clar decît oriunde şi constă în nevoia de revenire la sursa originară a educaţiei ştiinţifice a criticului, în regăsirea pasiunii pentru document şi bibliografie, pentru un izvorism superior, adică, unit cu o adevărată atracţie faţă de aspectul filologic al textelor. ,, *Trebuie să mărturisesc din capul locului că nu sînt «arhivar» ",* nota Mircea Zaciu pe o pagină din ***Ordinea şi aventura.*** Arhivar: cu alte cuvinte un posedat al hîrtiilor vechi. Dar, tot acolo, el adăuga şi împrejurarea că: *„o nouă*

istoriografie literară românească nu putea să se limiteze la schimbarea principiilor de optică istorică şi de interpretare estetică a fenomenului, ci era datoare să ducă mai departe investigaţia şi sub raportul documentului, de unde o părăsiseră înaintaşii... Faptul acesta l-a simţit cu multă acuitate G. Călinescu, oricît celebra lui operă s-ar părea scrisă mai mult prin «sondaje» istorice decît printr-o urmărire documentară pas cu pas... Pare ciudat că acest-strălucit interpret al fenomenului artistic era preocupat în ultimele decenii mai mult de investigările documentare decît de «revizuirile» estetice... ". Cazul lui G. Călinescu nu e unic: îl repetă Ş. Cioculescu şi, într-o măsură mai mică, Vladimir Streinu. La timpul lor, studiile maioresciene ale lui E. Lovinescu nu erau străine de acest documentarism. S-ar zice că intervine totdeauna în evoluţia criticului o întoarcere la instrumentele istoricului literar şi ale filologului, abandonate cîndva (sau numai îmbunătăţite) ca prea rigide, şi repuse apoi în drepturi cînd emoţia sintezelor sumare şi a ipotezelor originale s-a consumat. Acest *du-te vino* între imaginaţie şi ştiinţă este condiţia oricărui critic şi el se constată atît în nivelul fiecărui text în parte, cît şi la nivelul evoluţiei lui în general. Mircea Zaciu nu face excepţie de la regulă. ***Lecturi şi zile*** (dar şi ***Bivuac)*** este o carte revelatoare pentru psihologia de maturitate a criticului, care începe să se teamă de sîmburele de gratuitate şi de aproximaţie existente în orice interpretare şi să caute reconfortul documentului. Scriitorul a avut, un timp, prioritate asupra savantului; e, acum, rîndul acestuia din urmă, chiar daoă revanşa lui nu înseamnă altceva decît asigurarea unor garanţii de precizie a informaţiei; căci gustul libertăţii în procedare, al fanteziei literare, nu se pierde niciodată cu desăvîrşire.

iată, chiar, aspectul paginii critice în ***Lecturi şi zile:*** nume, titluri, izvoare, referinţe. Cîteva articole sînt la origine cronici de ediţii (ca şi în

secţiunea finală din ***Ordinea şi aventura):*** meticuloase pînă la a nota cea mai mică eroare de transcriere, exhaustive bibliografic, de o utilitate incontestabilă în domeniul lor strict de acţiune. Stilul „breviarelor" lui Ş. Cioculescu e cam acelaşi. Dar şi tematic, noile lecturi ale criticului sînt caracteristice: subiectele provin din zonele marginale ale unei istorii literare văzute ca şantier, cu operare în stare de proiect ori de bruion, unde creşte vegetaţia bogată a jurnalelor intime, a caietelor de lucru, a amintirilor, a manuscriselor care-şi mai aşteaptă editorul, a corespondenţei. E vorba, de o plăcere de pionier sau de explorator în teritorii virgine, însă acest nou chip de a face istorie literară îşi divulgă numaidecît şi cealaltă faţă de anume aceea, cum să zic, artistică: şi ea constă în jocul analogiilor şi referinţelor,

în umorul ideii, care revelă o bucurie spirituală de o altă natură decît aceea documentaristă. Din molozurile istoriei literare criticul scoate la iveală materialele pure ale unui univers ascuns, sugestiv şi insolit. Metoda însăşi, detectivistă, întreţine o impresie necontenită de surpriză şi suspans. Mircea Zaciu e neîntrecut în observarea acestor primare structuri posibile pe care ele extirpează de sub buruienile crescute în decursul anilor şi le redă circulaţiei culturale. El are intuiţia unui creator de atmosferă, a unui prozator virtual, care compune, pornind, de exemplu, de la ***Fotetul Novei*** şi de la ***Calendarele*** epocii brâncoveneşti, acest tablou mateicaragialesc:

*„Lectura lui (a **Paietului Novei)** devine pentru debusolatul şi imprudentul Brâncoveanu un filtru de madragoră. Astfel, biblioteca Stolnicului, din care se răspîndesc şi circula «pildele», exaltările trecutului, eroii tragici şi cei blestemaţi sau însemnaţi de neliniştea aventurii, e prăvălia infernală ce hrănea imaginaţia domnitorului şi a acoliţilor săi, ducîndu-i la pietre. Scepticul studios de la Padova nu credea în valoarea profeţiilor, ci în demonta declanşată de ele. Spirit solar, el stă sub semnul amiezii, al clipei **fără umbră.** Dar **amiaza** e totodată simbolul ezoteric al **peceţii profeţiei** şi, în lumea islamică, semnul rupturii, punctul originar al celor două parcursuri ciclice ale spiritului, de unde paradoxul **amiezei obscure.** Amiaza mai semnifică clipa sacrală a opririi mişcărilor ciclice, dinaintea fringerii unui fragil echilibru, ora care nu este Oră: «Il est midi et la journee este partagee en deux ' Le soleil devore l'ombre de nos corps, marquant l'heure qui n'est point l'heure: midi», spune Claudel în **L'Echange,** dînd metaforei amiezii o interpretare nietzscheeană. Oră a coincidenţei, spre care aspiră celelalte ore intr-o conspiraţie ce atinge aci*

perfecţiunea. După bătaia orei unu e reluarea timpului rătăcirii, al predicţiei, al orbirii din care întîlnirea amiezii lăsase impresia că poţi scăpa... Cantacuzinii erau meridionali, oameni ai amiezii conspirative în ideile şi faptele lor. Cu ei, lumina strălucitor-înşelătoare a Brâncoveanului se frînge şi, cînd va bate ora tragică în temniţa Celor Şapte Turnuri, ea va fi singura adevărat premonitorie pentru toţi, semnificînd declinul. Omnia vulnerant, ultima necat... "

Asemenea pagini de literatură curată se găsesc pretutindeni în carte. Ele nu sînt în linia reconstituirilor lui N. lorga şi G. Călinescu, fiindcă obiectul criticului nu este aceeaşi istorie - în plină lumină - a predecesorilor lui, ci una aproape secretă, plină de mistere şi de neprevăzut. Mijloacele stilistice s-au adaptat perfect, dovadă în special ***Comentariile franco-române*** (ce ascund sub un titlu academic o forfotă de figuri pitoreşti şi de scene ambigui), ***Ora Cântacuzinilor*** **şi**

însemnările de taină. Dacă în acestea literatura predomină din nou în mod limpede, în altele ea e prezentă mai discret, dar nu mai puţin sugestiv. Scriitorul prinde orice prilej de a părăsi pielea în care e cusut la un loc cu savantul, în fond, evocarea epocii brâncoveneşti rezultă din lectura ***Poleiului,*** citit iniţial cu ochiul lingvistului, asupra căruia atrăsese atenţia un studiu al lui Mário Ruffini. Se întîmplă şi ca simpla cronică de ediţie să aibă urmări de acest fel. Volumul cercetării e de obicei uriaş în raport cu ceea ce textul propriu-zis al cronicii poate folosi (argument pentru seriozitatea studiului), ceea ce face ca autorul să mai rămână o vreme în preajma unui motiv, a unui personaj, a unei idei. Jurnalul lui Camil Petrescu, o dată examinat ca atare, îi sugerează un comentariu mai general despre jurnalul intim, pus în raport imediat cu o specie înrudită, „caietul" de lucru al scriitorului, care la rîndul său a avut parte de o analiză pur ştiinţifică în articolul despre ediţia N. Gheran a ***Caietelor*** lui Rebreanu. Şi aşa mai departe, într-un amestec foarte personal de erudiţie măruntă şi de imaginaţie, de curiozitate istorico-literară şi de scenă sau portret artistic.

(România literară, nr. 4, 1976)

„Lancea lui Ahile"

„ Critica e lancea lui Ahile, cu un capăt răneşte, cu celălalt vindecă". Legînd această frază din E. Lovinescu drept motto al cărţii sale, pe care a şi intitulat-o ***Lancea lui Ahile,*** Mircea Zaciu n-a avut în vedere pur şi simplu caracterul, cum să spun, paradoxal al criticii în general, ci şi alcătuirea specială

a volumului său. La un capăt, el cuprinde cronici şi articole, atente, minuţioase, bogate în informaţii şi excursuri istorice, şi de regulă binevoitoare cu autorii; la celălalt, un ***Dosar*** de intervenţii polemice, cărora subtitlul mai curînd insidios ***Pentru o viitoare istorie literară,*** nu le toceşte, ci dimpotrivă, ascuţişul. E destul de surprinzător acest spirit luptător la autorul mai vechilor ***Teritorii.*** Desigur, rareori e posibilă la noi critica fără polemică (în orice caz se dovedeşte mai rentabilă polemica fără critică), şi atîtea din studiile istoricului şi criticului literar s-au angajat şi înainte în clasificarea sau contestarea unor puncte de vedere exprimate în domeniul său. Insă de data aceasta polemica este â corps perdu măcar prin impetuozitate, dacă nu, fireşte, prin absenţa reflecţiei prealabile.

Despre ce e vorba? Mircea Zaciu se găseşte antrenat în cîteva puncte fierbinţi ale istoriei contemporane a literaturii. Reface de exemplu dosarul ***Incognito.*** Cu toate documentele pe masă,

sintetizează şi, unde este obligat, tranşează. E necruţător, deşi catedratic; redeschide discuţia, în fond ca s-o poată închide; suflă peste protagonişti şi părerile lor în aer definitiv. Nu altfel procedează în ***Poet şi critic,*** în „conversaţia" (cuvîntul îi aparţine) cu Mihai Beniuc. Măsurile de precauţie nu sînt ipocrite *(„îmi pare rău că trebuie să scriu aceste rînduri"),* căci simte (şi noi împreună cu el) că adevărul trebuie să fie rostit *„de dragul adevărului şi dintr-o datorie... de restabilire a faptelor la dimensiunile lor reale",* oricîtă supărare ar produce. Polemica lui Mircea Zaciu e, din nou, urbană, înalţă, şi ceea ce o face convingătoare nu este injuria, ci argumentul. Acrimonios, fără să jignească, susţinut de un patetism al ideii, înfrînat în limbaj, tonul articolului e plin de amărăciune. Unde Mircea Zaciu nu lasă nici o portiţă deschisă pentru replică, este în expunerea sistematică, pe alocuri chiar pedantă, a faptelor. Cînd cei incriminaţi se lasă ispitiţi să răspundă, rezultatul este, pentru ei, catastrofal.

Mircea Zaciu e un polemist de ocazii mari şi, citindu-l cu atenţie, înţelegem că s-a asigurat, înainte de a intra în dispută, de un scut ce nu poate fi, cu una, cu două, străpuns. Al. Oprea, mai curînd imprudent decît impavid, a încercat să riposteze în chestiunea publicării prescurtate de către „Manuscriptum" şi cu un titlu improvizat a unui memoriu la lui L. Blaga din 1959; ar fi trebuit să facă din capul locujui că Mircea Zaciu nu i-a lăsat nici o şansă. A avut dubla naivitate să ironizeze întrebările, pe care Mircea Zaciu le ridica în legătură cu

textul lui Blaga, şi care erau, vai, din speţa măririlor „făcute", şi să-i pretindă producerea textului integral *(„Pe ce se bazează M.Z., cînd emite asemenea acuzaţii grave privind deformările, deturnarea sensului, a esenţei documentului? Cunoaşte cumva acest document? Atunci să producă dovezile de rigoare").* Pentru a nu-i mai oferi, cum spune, *„colegului Al. Oprea atîtea motive de haz în trucarea documentelor de istorie literară",* Mircea Zaciu publică el însuşi memoriul, integral, care, cum se putea bănui, nu-i era necunoscut. Un ochi mai atent ar fi remarcat, chiar din primul articol, sub ironica acumulare de conjecturi, că autorul ştie mai mult decît spune: ,, *Un cititor neavizat* - scria Mircea Zaciu *-va fi observat fără îndoială discontinuitatea «fragmentelor» ce par aruncate pe hîrtie de un spirit în dezordine, cu salturi bruşte de memorie şi disparităţi îngrijorătoare, în flagrantă contradicţie cu expresia întotdeauna închegată, coerentă, sistematică, a fiecărei pagini scrise de Blaga. O lectură mai atentă descoperă referiri criptice, trunchiate, care fac impresia unui şotron al memoriei ori - ceea ce e mai plauzibil, fiindcă Blaga a fost un spirit lucid pînă în ultimele sale clipe - a unor ingerinţe în text.*

,, *Dar peisajele excluse nu sînt marcate cu croşetele blestemate, ci însăilarea «fragmentelor» se face prin pudice steluţe, adevăraţi «putti» decorativi pe un zid ce ar vrea să mascheze igrasia".* Valoarea literară a articolului nu e, nici ea, de neluat în considerare; la care trebuie să adăugăm faptul că Mircea Zaciu scrie în vederea istoriei literare, în scopul deliberat de a nu permite urmelor să se şteargă. Cei care transformă memoriile primite oficial în jurnale personale încredinţate, chipurile, prieteneşte de către autori, să se teamă de Mircea Zaciu! (mă simt obligat să mărturisesc, în paranteză, că am reparcurs la rîndul meu textele din această din urmă polemică, înainte de a scrie cartea: din respect pentru revista „Manuscriptum" şi Al. Oprea, care au făcut foarte mult pentru editarea în condiţii, ştiinţific, corecte şi, grafic, admirabile a manuscriselor de tot felul. Cu părere de rău trebuie să admit că, cel puţin în cazul semnalat de Mircea Zaciu, nu numai că procedeul merita reproşat, ar există în toată ulterioara justificare a lui Al. Oprea o anumită, ca să nu spun altfel, *mauvaise conscience).*

Fiind la acest capitol, al manuscriselor şi ediţiilor: Mircea Zaciu, care a susţinut, o cronică specială (în „Manuscriptum") şi a iniţiat în 1972 colecţia „Restituiri" de la *Dacia,* mai îndoaie cîteva lănci şi contra celor care cred că

oricine e calificat să facă această muncă, socotind-o ridicul de simplă, *impayable,* cum ar spune francezii: „ *în fine, mai trebuie să reamintim condiţia ingrată a ediţiilor critice iu ansamblul cultural? Munca enormă, migăloasă, meticuloasă pe care o pretinde exacta editare a unor texte (fără a mai pomeni condiţiile primitive în care se face încă la noi citirea si transcrierea unui manuscris!) nu se bucură de o încurajare materială pe potrivă. O ediţie serioasă cere de multe ori ani de muncă obscură, anevoioasă, care nu se «vede». Ea ar trebui stimuiată prin finanţarea specială, pe tot parcursul, din fonduri special afectate acestui sector. Singurele instituţii care acordă «premii» ediţiilor critice, Academia şi Muzeul literaturii române, o fac platonic, fără nimic altceva decît o diplomă desenată. Unui echipier de fotbal i se plăteşte cu sume serioase fiecare match cîştigat. O bună ediţie critică, dintr-un mare scriitor român, nu valorează nici cît o lovitură la poartă a unui picior îndemînatic? "*

Am acordat atîta spaţiu secţiunii finale din ***Lancea lui Ahile*** nu numai pentru interesul ei major (cartea lui Mircea Zaciu trebuie citită începînd cu sfîrşitul!), dar şi pentru că dezvăluie, o altă faţă, mai rar văzută, a criticului. E destul să-i citim interviurile, care preced polemicile, sau chiar însemnările disparate intitulate ***Carnet*** şi cronicile literare propriu-zise (puse sub titlul, nu întîmplător,

Confesiune şi literatură şi ***Confesiune critică);*** energicul polemist se dovedeşte un sentimental şi un iubitor nostalgic de oameni şi cărţi. Toată critica lui e o confesiune ocolită. Enruziasmele ca şi denegaţiile par deopotrivă impregnate de tristeţe intelectuală. Mircea Zaciu nu e un om vesel şi cordialitatea lui, ca formă de reticenţă politicoasă, nu-l face un partener de discuţie comod. E un erudit, mai în largul său printre cărţi, decît în amfiteatre. Nu l-am auzit vorbind ca profesor, dar îmi închipui că stofa oratorică îi lipseşte şi că-şi citeşte cursurile, ca şi conferinţele.

Limba i se dezleagă mai degrabă între prieteni, decît în public, şi cei mai buni dintre studenţii săi îi vor fi descoperit căldura, devotamentul (fără de care ştiinţa cea mai temeinică nu se comunică), abia devenindu-i colegi. Nici omul, nici critica lui nu sînt ataşante la întîiul contact. Accentul de sinceritate răzbate cu greu la suprafaţă, dar cînd răzbate, înroşeşte gestul, cuvîntul sau pagina ca un foc lăuntric, multă vreme ţinut secret sub un strat de lavă întărită. Are chiar un fel de bruscheţe faţă de sine, cu atît mai demnă de apreciat, cu cît n-o întîlnim la mulţi confraţi: ,, *Datorită unor împrejurări neprielnice* - îi mărturiseşte el lui Mihai

Sin, evocînd una din seriile strălucite de studenţi care i-au trecut prin mină - *am ţinut atunci un curs dezastruos şi unul din motivele prieteniei mele pentru aceşti tineri care aveau să formeze gruparea de la «Echinox» a fost şi remuşcarea că, apăsat de necazuri, dezgustat de nedreptăţi, n-am ştiut să mă ridic deasupra unei conjuncturi şi să le dau tot ceea ce ar fi meritat".* Probabil că nici nu e întru totul adevărat; dintre profesorii de literatură ai universităţii româneşti de astăzi, Mircea Zaciu e singurul care se poate lăuda că a făcut şcoală. Clujenii ştiu mai bine decît mine că modestia aceasta este neîntemeiată, tîrziu reflex al acelei educaţii ardeleneşti, de fost elev al Liceului „Moise Nicoară" din Arad şi de audient al cursurilor lui D. Popovici la Universitatea din Cluj, ca să dau doar acest exemplu, în care severitatea faţă de sine şi ţinuta academică joacă un rol la fel de mare ca tradiţia latinească. Ardelean prin origine şi spirit, Mircea Zaciu e mai deschis către noutate şi actualitate decît alţii dintre colegii lui. Deşi, cum singur a remarcat, e greu astăzi să regăsim intacte la cineva însuşirile de străveche reputaţie (şi bune şi rele) ale ardelenilor: lumea s-a mai amestecat. Rămîne totuşi o coardă sufletească al cărei sunet e inconfundabil. Spune undeva G. Călinescu că Ardealul i se pare leagănul culturii noastre mari? Citînd fraza, Mircea Zaciu tresare. Iar cînd evocă de-a dreptul Transilvania, imensă scenă de teatru istoric, ca odinioară Bălcescu, tot sentimentalismul, reprimat de exerciţiul catedratic şi de obligaţiile sociale, ţîşneşte la suprafaţă într-o pagină emoţionantă şi patriotică:

„Inochentie Micu, Simion Bărnuţiu, Timotei Cipariu, Băicescu însuşi - tînăr Lear rătăcitor căutînd lingă focurile de bivuac ale triburilor întruparea nălucii - sînt absorbiţi plnă la uitarea de sine de acelaşi «ioc al ielelor». Dramatismul rezultă acum din asceză, din patima intelectuală, din fervoarea arhitecturii Cuvîntului; de la tălmăcirea textelor maramureşene la braşoveanul Coresi, de la triumvirii Şcolii Ardele la adolescentul Eminescu obsedat, în acelaşi decor de Weimar goethean al Blajului, de la titanismul lui Horia sau Mureşanu, pînă la bolta construită, ca un arc al cugetării, de Lucian Blaga. Istoria i-a dat prin urmare Transilvaniei un continuu fior dramatic. Realitatea aspră a ciocnirilor, ieşirile şi intrările personajelor, căderile şi înălţările, comentariul perpetuu al Corului convocat pe severul podiş înscris sub metafora «Cîmpului libertăţii» — totul este aici trăire, tragică, existenţă eroică şi, în consecinţă, refuz al teatralităţii. Poate de aici interesul tîrziu al ardelenilor pentru teatrul-literatură, de vreme ce ei se simţeau dintotdeauna

angajaţi într-o desfăşurare de situaţii-limită sub presiunea antinomiilor Istoriei. Şi ce grandioasă înfruntare a pasiuni/or se revarsă în sălbatecul decor al acestei Arcadii! Piscurile -Făgăraşilor, blîndele coline ale Tîrnavelor, burgurile medievale, bisericile întărite, zidurile abrupte ale Castelului Huniazilor, surîsul de floare renascentistă alSîmbetei lui Brîncoveanu, edenul silvestru şi cinegetic al Maramureşului, pitorescul înnoirilor — toate par transpunere în realitate a imaginaţiei lui Shakespeare şi Goethe. Peisajul respiră o genială scenografie ".

Et in Arcadia ego!

(România literară, ni: 18, 1980)

„Viaticum"

Prefaţînd în 1857 pe Plutarh, din care tradusese ***Paralele sau Vieţele bărbaţilor iluştri,*** Aristia folosea expresia „viatic literariiT. în 1920, Lovinescu numea scrisul care nu vrea să fie doar desfătare „ *un* ***viaticum*** *întăritor pentru un întreg neam, o hrană spirituală dintre cele mai preţioase"* ***(Literatura Ardealului),*** fdeea de hrană spirituală sau de întăritor moral din cuvîntul latinesc (legat etimologic de *via,* drum, şi devenit chiar în latină *viaticum,* bani de drum) stă şi la baza titlului ales de Mircea Zaciu pentru noua lui carte: *„Prelungind meditaţia lovinesciană, gindul unei istorii literare ca memorie eficientă şi promptă se impune firesc. Ea poate stabili - prin instrumentarul metodologic azi atît de divers, dar şi prin variabilele unei sensibilităţi modificate evident în raport cu aceea a predecesorilor noştri - acea* ***poetica pereanis*** *a unei*

literaturi. O memorie nu poate însă duce cu sine toată povara unei întregi istorii de căutări, înfrîngeri şi glorii. Orice epocă şi-a făurii propria ei viziune despre trecutul către care privea; fiecare a luat cu sine, pentru lungul drum propus, acel viatic al călătorului şi al soldatului din vechime. Dar noi, noi ce vom lua? " Viaticum este o culegere de studii de istorie literară, din care unele se referă la literatura de călătorie, scrise, cele mai multe, în prima parte a anilor '70, cărora Ii se adaugă cîteva contribuţii recente. Titlul putea fi intitulat, prin prisma autorilor comentaţi, *De la Asachi la Arghezi,* dacă Mircea Zaciu ar fi avut în vedere o continuitate oarecare. E vorba însă doar de comentarii parţiale şi nelegate între ele, de spicuirea unor motive sau probleme interesante din opere, de regulă, trecute cu vederea. Comun aproape tuturor studiilor este aspectul de „restituire" istorică, dacă nu chiar de arheologie sentimentală. Criticul pare a-şi fi

regăsit (cel puţin aceasta este impresia pe care ne-o dă punerea lor laolaltă) gustul pentru erudiţie şi etimologie, pentru descoperirea unor opere uitate ori comentate fugitiv înainte, în care mai poate fi identificat, sub nisip, cîte un strălucitor filon aurifer.

Să răsfoim împreună *Viaticum,* De la început ne atrage atenţia un portret al lui Asachi' .. *Imaginea curentă a lui Asachi este aceea a unui bălrîn urîcios, cu căutătură fără blîndeţe, emacial. zbîrcit, sugerind acea impresie de depeizare a unei senectuţi care nu se mai simte bine intre realităţi ce nu-i mai aparţin. Zîmbetul şters, abia perceptibil, nu are nici măcar sarcasmul (căci acesta ar fi o dovadă a tăriei morale) din portretul de babă al lui Voltaire, cel imortalizat de Houdon. Asachi este cel dinţii scriitor român cu conştiinţa eşecului".* Sprijinit pe numeroase referinţe biografice, portretul e consolidat şi de paginile *Fragmentului din memoriile unui român din 1808,* publicat abia în 1861, pe care criticul le străbate la pas, scoţînd la iveală pasaje savuroase *(„Cupuţin înainte de răsăritul soarelui, începe complicata ascensiune,* — pe Vezuviu, n.n. *turistul fiind înhămat cu o «faşă» şi tras de unul din călăuzi, în vreme ce altul îl împinge de la spate, iar picioarele i se scufundă pînă la glezne într*-o cenuşă perfidă")* O restituire, în deplinul înţeles al cuvîntului, este studiul despre Heliade, în care autorul *Suvenirurilor ţi impresiilor unui proscris* este apărat contra versiunii aproape generale a criticii. Dosarul nedreptăţilor, antipatiilor şi iritaţiilor • a căror victimă a fost scriitorul (inaugurat în 1898 de N.B. Locusteanu şi savant expus în 1935 de D. Popovici) este completat cu observaţii menite a clătina opinia curentă. O bună analiză a prozelor lui M. Kogălniceanu are ca punct de pornire deziluziile încercate de tînărul „literator" şi istoric, abia întors de la studii din străinătate: *„Prăbuşirea iluziilor începuse de fapt mai demult, din ciocnirile epistolare cu tatăl;*

ele vor continua în opoziţia inegală cu Domnitorul, cu suspiciunea, cenzura, cu arbitrariul: suprimarea revistelor, surghiunul, interdicţia întoarcerii in Occident, epizodul umilitor al confiscării paşaportului şi al returnării de la Viena, contrastele şi ridicolul societăţii ieşene ş. a. Kogălniceanu e un -«suspect», în jurul lui foiesc agenţii, denunţurile, laşităţile, linguşirea, presiunile, rivalităţile". ***Esctirsiunile*** lui N. Filimon sînt asemănate cu ***Memoire d'un touriste*** ale lui Stendhal, tară ca ideea să fie totuşi urmărită pînă la capăt. Un studiu succint relevă meritele ***Călătoriei la Constantinopol,*** din 1844, a lui Teodor Codrescu, redescoperitor al

Orientului, ca şi Bolintineanu. ***Păcatele tinerelelor*** ale lui C. Negruzzi fac obiectul unui examen tehnic menit a le sublinia modernitatea, caracterul anticipator şi acela de document (nu suficient luat în considerare) pentru atitudinea scriitorului faţă de evenimentele mari ale epocii sale.

După Heliade, a doua personalitate pe care Mircea Zaciu încearcă s-o restituie, împotriva tradiţiei critice, este Hasdeu. îndeosebi activitatea poetică pare comentatorului de azi pe nedrept expediată. Studiul acesta arată, mai limpede -decît altele, intenţia fundamentală a autorului, care este aceea de a da la iveală nu opera în ansamblul ei (ca un Herculanum scos de sub lavă), ci cîte un colţ acoperit de timp. Criticul practică săpături, în puncte diferite, fără a deschide totuşi un şantier global. Scopul lui exact l-am putea defini în cuvintele (citate de el însuşi) ale lui Tudor Vianu şi anume ca fiind acela de *„a smulge din umbră şi a reda actualităţii inspiraţii pălite şi colţuri şterse ale tabloului nostru literar".* Efortul de a vedea în Hasdeu şi un poet e meritoriu, dar nu şi convingător. Mircea Zaciu crede a găsi, la Tudor Vianu, o premisă corectă,,, *desprinsă de rezervele estetiste, atentă la îmbogăţirea substanţială a universului liric din epocă",* a discutării poeziei hasdeniene. „Rezervele estetiste" ale cui să fie? Ale criticii interbelice, se pare, care nu recunoştea poeziei lui Hasdeu decît rare „izbucniri lirice", împotriva acestei păreri, Mircea Zaciu stăruie pe tabloul moral al liricii, pe inspiraţia sumbră şi violentă, pe sfâşierile lăuntrice. Materia fiind, desigur, aceasta, rămîne totuşi întrebarea dacă ea şi-a găsit la Hasdeu şi o expresie memorabila. Mircea Zaciu însuşi e foarte sever în această privinţă *(„poezia hr Hasdeu nu atinge decît în puţine strofe distilarea unui lirism mai adesea noroios şi năpădit de o verbozitate anulatoare de orice fior")* şi demonstraţia lui se ' mărgineşte la alcătuirea unui florilegiu de versuri norocoase. Nu văd diferenţa majoră de opinia, combătută vehement, a lui Călinescu. Nu mai spun că, uneori, valoarea versurilor este exagerată, descoperindu-se „anticipaţii" acolo unde nu e decît epigonism. în loc să anunţa pe Bacovia, asemenea versuri *(„ însă, iată că şiraguri de călugări în sobor, / Vezi ceva*

negrind în zare: ciorile pe şes cobor. / Şi pe spinul chip al iernii, vesel croncănind s-agaţă...") continuă spiritul cuminte al pastelurilor lui Alecsandri. în schimb, analiza prozei lui Hasdeu este absolut remarcabilă cea mai profundă şi subtilă de pînă azi.

Nu e, desigur, o întîmplare: şi în restul studiilor, antenele criticului

recepţionează mai bine mesajele prozei decît ale poeziei. Proza de călătorie a lui Alecsandri şi lorga, ***Moara cu noroc,*** corespondenţa şi portretistica lui Goga şi Lovinescu, prozele Iui Bacovia mi s-au părut a oferi materie pentru studii net superioare aceluia (e drept, singular şi ca anvergură) consacrat liricii argheziene. Fiind vorba de restituiri, mai ales paginile despre Bacovia şi Goga sînt de reţinut de către oricine se va ocupa de aici încolo de proza lor. Truculenţa expresivă a celui din urmă este evidenţiată prin bogăţia sinonimică a limbii familiare din scrisori şi portrete. O bucată de ***Iarmaroc*** din Bacovia pare criticului a vesti pe Fundoianu. Recitind-o eu însumi, cu această ocazie, m-am gîndit la M. Blecher. unde este o atmosferă la fel de densă, rezultată din notaţii fragede ale lumii provinciale.

Cel mai curios text din ***Viaticum*** se intitulează ***I.L. Caragiale şi E.A. Poe.*** Publicat în 1983 în excelenta serie nouă a „Revistei de istorie şi teorie literară", el nu semăna cu celelalte decît, cel mult, prin erudiţia exhaustivă. Dar chiar şi epuizarea bibliografiei pare, de la un punct, expresia unui amuzament superior. Tratarea este liberă, eseistică, iar demonstraţia punctelor de contact între ***O scrisoare pierdută*** şi ***The purloined Lefter*** oferă dovada unui spirit mai degrabă ingenios decît pozitiv-aplicat. E interesant să constatăm similitudinea de formulă cu ***Vieţile paralele*** din ***Modelul şi oglinda*** a lui Ion Vartic. Iată un caz instructiv de emulaţie stîmită de învăţăcelul de ieri la fostul său profesor! în sfîrşit, eseul indică şi o anumită atracţie pentru tehnicile cele mai moderne ale criticii. Desigur, la o lectură atentă, înnoirea limbajului era observabilă şi în celelalte texte. Mircea Zaciu şi-a sistematizat impresionismul prin contactul cu critica modernă, deşi a evitat orice ostentaţie. Nici în ***Caragiale si Poe*** nu e imputabil vreun tehnicianism al expresiei, dar „grila" prin care sînt citite cele două opere conţine elemente inspirate vădit de psihanaliza strucurală a lui Lacan (în paranteză fie spus, ***Cuvintelor potrivite*** li se aplică o „grilă" asemănătoare sugerată de Gilbert Durând în ***L'imagination symbolique).***

Cu toată eterogenitatea (şi de manieră, care are, pe alocuri, un aer desuet, de exemplu în prima parte a studiului despre Slavici), ***Viaticum*** e o carte serioasă şi plăcută, scrisă cu fineţe, de unul din cei mai reprezentativi critici contemporani.

(România literară, nr. 41, 1983)

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

ALEXANDRU GEORGE „în jurul lui E. Lovinescu"

Cu obişnuita claritate, Alexandru George îşi expune din primul capitol al

eseului său ***(In jurul lui E. Lovinescu)*** punctul de vedere despre E. Lovinescu. El scrie: *„De la an la an constatăm o mai dreaptă preţuire a marelui critic, şi credem că am ajuns în situaţia de a spune: a celui mai mare critic al nostru ".* Punct de vedere îndeajuns de categoric ca să stîrnească mirare, cu atît mai mult cu cît este în joc şi improprietatea adjectivului, însă lucrul la care se cuvine să ne oprim nu e această întronare neaşteptată (şi care implică detronarea lui G. Călinescu), ci natura argumentelor şi, la urma urmei, sensul preferinţei lui Alexandru George. Conştient el însuşi că afirmaţia *„nu va fi primită fără nici o împotrivire"* nici chiar de admiratorii lui E. Lovinescu, autorul eseului îşi ia oarecare măsuri de precauţie, arătînd, *„înaintea meritelor, limitele criticii şi acţiunii lui E. Lovinescu. Nu a fost cel mai activ critic al literaturii noastre, nici cel mai erudit sau cuprinzător",* remarcă Alexandru George într-o tipică întorsătură de frază. Urmează cîteva comparaţii pe care nu le mai reproduc, fiind uşor de bănuit. Dar mai mult: acţiunea lui E. Lovinescu de$_x$ la *„Sburătorul"* nu acoperă întreg modernismul românesc; promotor al uneia din direcţiile de seamă ale acestuia, el n-a lăsat şi,. *impresia unei adeziuni însufleţite",* căci i-a lipsit spiritul de avangardă şi s-a mărginit la o simpatie şi la o înţelegere teoretică; în sflrşit, în majoritate *„poziţiile lui critice r amin, deşi juste, nişte constatări de primă oră, care au trebuit să fie reluate şi întregite de alţii".* Cu toate acestea, continuă Alexandru George, îi revine lui E. Lovinescu meritul de a fi inaugurat stilul modern al criticii româneşti. Pornind de la Faguet şi, în general, de la critica franceză de după Sainte-Beauve, el a crezut, întîiul la noi, într-o critică literară ca fapt de artă; preeminenţa artisticului asupra teoreticului l-a împins totodată spre un examen al operei în imanenţa ei, fără raportare la norme; interpretarea şi analiza au luat locul directivei, gustul (fireşte, educat), pe al comentariului filosofic ori de alt fel. Pionier al criticii care pleacă de la operă, nu spre operă, E. Lovinescu a realizat-o în acelaşi timp în specificul ei ca nimeni altul: fără a evoca, în cazul lui^ autoritatea vreunei discipline străine ori a vreunei instituţii, critica a devenit ea însăşi o disciplină de sine stătătoare şi o instituţie. Alexandru George conchide: *„Conştient de rolul său specific, prin care se realiza la superlativ funcţia de critic, el n-a părăsit arena nici o clipă şi a murit în toiul unei bătălii în care*

adversarii lui formau majoritatea puternic instaiată în funcţii oficiale, iar norii cei negri păreau să acopere pentru totdeauna idealurile pentru care el luptase" E Lovinescu ar întrupa deci la noi noţiunea de critică în ce are ea

esenţial: capacitatea de analiză şi de selecţie a operelor, precum şi concurenţa principiilor. Aşa stînd lucrurile putem accepta, cu Alexandru George, exemplaritatea lui E. Lovinescu: prin talent unit cu o morală a scrisului. Nu ştiu dacă el este un critic la fel de mare ca G. Călinescu, dacă are mijloacele lui de expresie; realizează cu siguranţă în chip mai pur ideea de critică, în vreme ce la G. Călinescu, în măsura în care se împlineşte, critica este şi întrecută, în direcţia viziunii plastice ori a portretului.

Scopul eseului este tot aşa de clar indicat de autor de la început: „*După o serie întreagă de articole, studii, monografii - şi se pare că acestea din urmă sini mai numeroase în cazul lui decît în cazul oricărui alt critic - care s-au aglomerat în spaţiul restrins al ultimilor ani, cercetarea operei lui Lovinescu a ajuns în faza în care considerăm că se simte necesitatea unor puneri în discuţie a tuturor punctelor, nădăjduim că eseul nostru, deşi nu e unul de introducere la opera lui Lovinescu, ci unul care se adresează unui public ceva mai avizat, să fie punctul de plecare pentru un nou fel de a-l vedea sau măcar pentru o nouă lectură".* Un public avizat eseul lui Alexandru George presupune, ce-i drept, dar el nu'merge mai departe de readucerea în discuţie a principalelor aspecte din critica şi ideologia lovinesciană, păstrînd un caracter oarecum elementar. Faţă de micul studiu al lui I. Negoiţescu din 1970 reprezintă, chiar, un pas înapoi sub raportul noutăţii opiniei. Avînd, fireşte, o utilitate neîndoielnică: niciodată nu-i de prisos să repetăm adevărurile fundamentale, chiar dacă de la monografia Ilenei Vrancea din 1965 şi pînă astăzi stadiul exegezei lovinesciene cam acesta a rămas.

Eseul lui Alexandru George se constituie din glosarea inteligentă pe marginea principalelor cărţi ale criticului.- Nimic nu e primit fără judecată. Şi nici fără rezervă: dintr-o înclinaţie naturală, Alexandru George a făcut un instrument de investigaţie. El are un spirit circumspect şi foarte pozitiv, cu ceva din aplicaţia de diagnostician a lui Pompiliu Constantinescu, deşi într-un alt domeniu, al istoriei literare propriu-zise ori al analizei ideilor. Temeinic informat, eseul trece în revistă cărţile, lăsînd puţine probleme în suspensie, refăcînd raţionamentele, zugrăvind epoca, polemicile, atmosfera, comparînd la fiecare pas un autor cu alţii, o părere cu altele. Nu-i propriu-zis nimic nou despre E. Lovinescu (decît poate ca precizie a formulărilor): dar e o mare bogăţie de nuanţe, o situare admirabilă în timp, o cunoaştere pe

Cu obişnt capitol al ese despre E. LI *dreaptă preţl a spune: a a* de

categorid şi impropriei nu e aceas G. Călines; preferinţei; *va fi prim E.* Lovinef arătînd, „// *Nu a fost* l *sau cupri* de frază.

uşor de
„Sburătd
uneia dirj
adeziuni
la o sin
„poziţiil
care au'
conţinu
inaugui
general
întîiul l
artistic
operei
au lua
filoso
operă
nimei
străiij
sine
el n| .

literatura româna postbelică. Critica. Eseul

, *Alexandru George*

de rost a întregii literaturi de care E L '

i-a fost^contemporan. Din această c' °V' i€U -S"a ocupat sau cănsigurată de forma ei *nu a* artistică sau, în cel mai rău caz, de permanenta ei

f

nereu aerul că
..... ,ui.ui animaţia
liminari

cepticism, provine *ocolit aceasta un refugiu într-o zonă de indiferenţă, ci o formă* lasă. Alexandru ***Qe^mistehţială*** *care nu-l scutea de luptă si mai ales de marea obligaţie* efund totuşi un *cri^oralăa participării la impunerea adevărului".* Reafirmarea espre

E. Lovinescu. Mai sînt

exemplaritatea]naiorescianismului în 1940, precum şi polemica împotriva „noii ^' P£ste tot, sub surpriieneraţii" în numele raţionalismului şi democraţiei

fac din partizanul

e preocupat de adevăr nu"de *" cuminţenie pedanP°nstant a' autonomiei esteticului un militant pe un front situat în afară

ai-punerea problemei: la Alexandrul ^ Iritantă e unecde strictul interes artistic. Exemplul lui E. Lovinescu ne arată în ce

uca nedumerire, fi$_{e}$ din cauza tar" rge firescuj se întîmplă «măsură critica e silită să ţină cont de exigenţele istoriei. Alexandru 1 mcalca plin de prefăcută **moeentă** ^ !Jud5^{ca}f''' fie pentru (George mi se pare pe nedrept sceptic atunpi cînd crede că, rolul lui $_{rem}$me'.. duPă ce ochiul se obişnuie *i K* observată de muliE. Lovinescu fiind imens şi fără exemplu între urmaşii imediaţi, *„nici* e de acest fel ale criticului n f6" C)nstatam că multe *di$^{mal:}$ tîrziu nu întrevedem situaţia ca vreunul din critici să mai ajungă* spune de exemplu: *„E. Lovinescu* '"' ™' deP^{lină} adeziuni *Juca".* Chestiunea, aici, nu e, desigur, de a-l egala în valoare ... *'a "ai 'riste ?i pînă în ziua de azi cel mă* ^ ^''^ *ol literatur* Personală' dar daca E. Lovinescu nu poate evita nici chiar el, care se e poate suna mai curios! Şi totuşi- f"- *persp'icace observator* £ socotea un *homo aestheticus,* să fie prezent pe scena istorică, 'orga, fără excesele de rechizitor' ra,excese'e de pledoarie al riscîndu-şi în chipul cel mai direct viaţa pentru idee, s-ar zice că rolul a resort artistic decît la proe 3 e,Unai ^'-^ntemireanije necesar, aproape obligatoriu la noi şi, în orice condiţii istorice, **oni» *Paşilor p$_{e}$ nisip*** singurul critic ad *- ldeo'°gic, nu e oan criticul adevărat trebuie să-l joace. Oare nu e aceasta exemplaritatea lui ^S$_{a}$a$_{n}$man;'torismului? Şi $_{aşa}$ ma]- departe Defec'' ^"^ ContemP°rani E- Lovinescu sau, altfel spus, actualitatea lui, de care a mai fost vorba

şi pe care Alexandru George însuşi o subliniază din nou cu limpezime ultimele fraze ale eseului său?

(România literară, nr. 33, acea rmnimă încord"^re7«<Z^" tO3te Pod°abele; nu şi, *dir*

rri::,^ «• ££ rr-Esrss-fSS

„Autorul acestor studii nu a năzuit niciodată să devină un critic critic *literar şi nu a dorit aceasta pentru mai multe cuvinte, dar în primul*

cea mai captivantă. E vorba"^ mî se pare a găsi aici *rînd că nu a simţit nici un îndemn observînd mai îndeaproape*

lescu în lupta ideologică de *dupa^Q^^^11* prezenîei lui *activitatea altor critici": cu* această mănuşă aruncată criticii intra de

•diat». *„„2) Si de marijf*.,-* f$_{a}$p$_{t\ m\ aren}$ă, acum mai bine de un deceniu, Alexandru George, după

lovinescSnO

âaţ^^^^^^^^^^^Scip^' "uit. Alexandru George **3£** l^gS ³ ^^ ?' *ni*

llS^.P^^^nu^dir

aproape caustică. **„Mateiu I. Caragiale"**

._,_____.^v^.ugjca de după iy36 şi de manifestarea posterităţii lui imediate: temă preocupantă în timpul din urmă, dovadă şi cartea Hienei Vrancea, abia apărută, pe care o voi *analiza* în foiletonul viitor. Alexandru George nu putea trece nici el cu vederea „campania" lui E. Lovinescu şi a descendenţilor lui contra ideologiei de dreapta din pragul şi din anii războiului. Aici sînt de fapt două probleme deosebite. Una e-ste calitatea literară a criticii lui E. Lovinescu în care Alexandru George vede, oarecum împotriva ideii proprii, *„ un temei sigur de valorificare, indiferent cit de ingrat se va arăta viitorul".* Posteritatea criticii lovinesciene ar fi deci pe de o parte

şi să le sancţioneze fără menajamente. Dealtfel, această luciditate, aş spune, radicală, ce poate fi luată cîteodată drept mizantropie şi care imprimă aproape tuturor textelor o notă polemică, constituie prima şi cea mai evidentă caracteristică a criticii lui Alexandru George: care în pofida lipsei iniţiale de entuziasm pentru spectacolul critic şi de dorinţa de a participa la el, a devenit unul din criticii cei mai importanţi de azi, chiar dacă nu totodată recunoscut la justa valoare. A doua însuşire a criticii lui este o nobilă dignitate de atitudine (şi, în literatură, orice atitudine se transformă într-un fapt de stil) care l-a oprit de la tranzacţii şi incorectitudini. In sfîrşit, critica lui se caracterizează prin alianţa unei inteligenţe precise, minuţioase, capabile a se aplica imediat la obiect, cu o informaţie întinsă şi niciodată fastidioasă, căci este stăpînită deplin.

Orice cititor se va convinge de interesul acestei critici parcurgînd cărţile de curînd apărute. Al treilea volum ce poartă titlul ***La sfîrşitul lecturii*** cuprinde peste 50 de articole şi de studii, tipărite în reviste, cele mai multe, între 1972-l980, şi dispuse în culegere după un criteriu oarecum istoric, raportat la subiect. Majoritatea sînt contribuţii admirabile de istorie literară, indiferent uneori de faptul că a pornit, ca de la un simplu pretext, de la apariţia unor ediţii sau studii de specialitate. Polemist incurabil, Alexandru George scrie ca să se delimiteze de alţii, deşi dintr-un spirit de contrazicere_rareori gratuit. Afirmaţiile lui, în răspăr

adesea cu opinia curentă, au cîteodată un aer paradoxal. Comentînd, de exemplu, posteritatea lui G. Călinescu, Alexandru George remarcă mai întîi că autorul ***Vieţii lui Eminescu*** s-a bucurat de avantajul de a fi fost citit şi de a fi exercitat o puternică influenţă într-o epocă în care E. Lovinescu şi alţi critici interbelici nu erau în circulaţie. Acest lucru i-a condus pe tinerii critici din zodia deceniului 7 la o particularitate (criticul o numeşte eroare) de optică şi anume de a fi citit pe unii din contemporani şi chiar din înaintaşii lui G. Călinescu după ce l-au citit pe G. Călinescu şi cu ochii acestuia. A doua remarcă este că influenţa călinescianismului este azi în scădere, datorită impunerii unei orientări scientiste în critica tînără. Alexandru George scrie cu ireductibila lui francheţe: *„Prin aceeaşi răzbunare ironică a zeilor, critica românească se caracostizează pe zi ce trece".* Poţi fi ori nu de acord cu diagnosticul, eşti obligat să reflectezi. Ca şi în cazul unei afirmaţii la fel de abrupte referitoare la afirmaţiile lui Maiorescu învinuit că a preferat „să strivească" pe Aricescu, Mureşanu şi Giorgio Brătianu în loc *„să-şi încerce forţele în ample studii împotriva unor Heliade, Kogălniceanu sau chiar Gherea, cum a făcut în cazul lui Bărnuţiu ": „ Critica lui Maiorescu nu poate fi*

înţeleasă ca un instrument sau ca o etapă în procesul de înţelegere a epocii, ci doar un punct de vedere extraneu «personal», ca să nu zicem «prea original». Viziunea generală este la Maiorescu ca şi la Caragiale, de o scandaloasă parţialitate". Astfel de puncte de vedere extranee şi personale, ca să nu zicem prea originale, întîlnim şi altădată în critica lui Alexandru George şi e regretabil că ele în loc să fie discutate şi eventual respinse, au prilejuit atacuri violente împotriva autorului, ca acelea stîrnite de studiul asupra romanelor lui G. Călinescu. Modul de a gîndi al lui Alexandru George, ca şi postura lui de etern franctiror, au trezit mereu supărarea spiritului primar agresiv, cum l-a numit Marin Preda.

Cu totul remarcabil, de o maximă claritate a demonstraţiei, este şi studiul despre ***Mateiu L Caragiale,*** conceput ca o interpretare a omului şi, în acelaşi timp, ca o biografie a operei. *„Prin caracterul lui de ficţiune memorialistică, scrisul lui Mateiu Caragiale impune o apropiere, o raportare a operei la persoana autorului, dar acest lucru poate fi în bună măsură înşelător",* ne previne autorul. Şi adaugă despre autorul ***Crailor:*** *„El trăieşte astfel ca un personaj al literaturii sale, dar şi ca un martor şi garant al universului imaginar pe care a vrut să-l edifice".* Aici apare o deosebire liminară de monografia, de acum patru ani, a lui Ovidiu Cotruş, care excludea *(„se pare pragmatic")*

biografia din discuţie. Chiar dacă amestecul acestor planuri - operă şi biografie - mi se pare principial suspect, trebuie să recunosc că Alexandru George procedează cu circumspecţie şi fără să se lase indus în eroare de umbrele pe care, inevitabil, viaţa scriitorului le aruncă asupra literaturii lui sau invers.

Portretul biografic, beneficiind de o informaţie abia în ultimii ani devenită accesibilă, este subtil şi convingător. Nu voi stărui decît asupra cîtorva puncte. Analizînd stilul de viaţă matein, criticul notează două componente opuse: o imaginaţie prea bogată şi un spirit realist foarte accentuat. Dacă, pe cea dintîi Alexandru George o găsea la majoritatea comentariilor anterioare, cea de-a doua reprezintă o idee originală, îndeobşte considerat un ins cu capul în nori, un snob ambiţios şi un suflet de parvenit, Mateiu Caragiale îi apare noului său exeget animat de impulsuri întrucîtva deosebite. Observînd cu atenţie mediul aristocratic spre care năzuia (şi care l-a acceptat fără dificultăţi, neobligîndu-l la toată complicata strategie clasică a arivismului), autorul lui *Remember* şi-a dat seama de lipsa de stil a aristocraţiei noastre, şi a căutat să promoveze el însuşi un anumit stil. Artist, cu o psihologie atipică, la fel cu cea a eroilor săi, Mateiu şi-a inventat o formulă de viaţă aristocratică şi a ajuns să creadă el însuşi în adevărul

ei. Pînă la ce punct? Alexandru George relevă unele reflecţii ale scriitorului care-i probează luciditatea. Dar, ca şi în cazul altora, şi mă gîndesc la Malraux, cine va desface vreodată nodul acesta inextricabil de mitomanie şi calcul rece, de legendă şi adevăr? *„în biografia unui individ intră ca fapte reale şi iluziile lui",* spune Croce într-o pagină a ***Esteticii.*** Trecînd printr-o sită fină toate documentele, Alexandru George modifică substanţial masca unui Mateiu snob ţeapăn şi nesuferit, purtată din singura dorinţă de a contrazice lăbărţarea populară a tatălui, şi neajungînd niciodată să se confunde cu abuzul. Din contra, crede criticul de azi (care scrie, de exemplu, pagina de mare delicateţe despre căsătoria lui Mateiu cu Marica Sion, cu douăzeci şi cinci de ani mai în vîrstă decît el, şi prilejuind atîtea maliţii altor comentatori), la bătrîneţe, Mateiu era un om afabil, deşi rezervat, şi răceala era ca o crustă de gheaţă ce se topea uneori, dînd la iveală un personaj nou şi necunoscut.

Ar fi şi alte lucruri de relevat în acest portret, dar mă văd silit de lipsa spaţiului să le părăsesc, ca să mă pot ocupa şi de analiza operei. Nu în întregul ei, ci-tot în cîteva portrete esenţiale. E vorba de ***Craii de Curtea-Veche.*** Alexandru .George înlătură, fără ezitare, interpretarea clasică a ***Crailor*** ca

roman realist obiectiv **manque:** el are dreptate să spună că, în definitiv, majoritatea comentatorilor de dinainte de război aşa l-au considerat, chiar dacă n-au afirmat-o făţiş. Prestigiul cunoscutei teze estetice a lui E. Lovinescu era mult mai mare în epocă decît ne putem închipui noi astăzi şi ***Craii*** au fost citiţi prin prizma ei, care era inadecvată. Dar Alexandru George respinge la fel de categoric şi interpretarea lui Ovidiu Cotruş (care împinge la ultimele consecinţe unele sugestii existente în exegeza lui Mateiu), conform căreia ***Craii*** e un roman de viziune mitopoetică, al cărui singur personaj real este povestitorul, înconjurat de o lume de proiecţii şi de fantasme subiective. Eroarea acestei din urmă păreri i se pare a proveni din neglijarea unui aspect realist, de observarea minuţioasă a realităţii, în roman, şi pe care îşi rezervă plăcerea să-l semnaleze în continuare.

Chestiunea facturii prozei lui Mateiu e însă departe de a fi rezolvată prin aceste corectări şi, deşi Alexandru George îi consacră cîteva zeci de pagini, revenind asupra ei de mai multe ori, ele mărturisesc că a rămas nesatisfăcut de soluţia lui. E adevărat că *„voita dizlocare a naraţiunii, din agresiunea faţă de stilul clasic narativ",* este un element ce trebuie luat în seamă. Dar care este acea „altă formă epică'' impusă de prozator nu mai înţeleg bine. Alexandru George o raportează la Proust, la stilul evocării subiective de acolo, ba chiar şi la „arbitrarietatea" (eu aş zice aleatoriul) noului roman, însă „definiţia" lui sună aşa: „ *O atare tiranie*

a trecutului face ca scris f l lui Matern Caragiale să se definească mai curînd ca o mare «trîmbăr 'irică, a cărei alcătuire nu-şi propune să ţină seama de linearitatea, logica şi «platitudinea» stilului realist». Putem nota imediat că Alexandru George e mult mai aproape de Ovidiu Cotruş decît crede: căci dacă romanul este „fundamental liric", cum afirmă mai jos, sau confesiv, cum spune altundeva, ce importanţă mai are existenţa unui număr oarecare de elemente de observaţie a realităţii? îi dau dreptate, pe de altă parte, criticului să susţină că nu este nimic în Craii din psihologismul şi autoscopicul prozei deceniului 4 (Holban, Eliade şi ceilalţi). Roman liric, nu de analiză. Ceea ce decurge din toate acestea este aparentul paradox că un roman care nu e obiectiv realist în sensul tradiţional, nu e nici subiectiv şi psihologic în sensul mai nou. Iar faptul de a constata dubla natură a imaginaţiei lui Mateiu - nu ne ajută prea mult, căci eu cred că (şi aici mă deosebesc de Alexandru George) 'romanul nu e cîtuşi de puţin liric, deşi a încetat să fie rodul observaţiei clasice sau al psihologismului

modern.

Cînd am comentat monografia lui Cotruş, mi s-a părut satisfăcătoare teza lui. Dar azi, recitind romanul în vederea unui studiu la care lucrez, am mari îndoieli de valabilitatea ei, deşi era mai netă decît este cea a lui Alexandru George. Dificultatea la aceasta din urmă se naşte din refuzul de a accepta, alături (pe care eu le consider în egală măsură realiste: nu pur şi simplu în sensul existenţei unor elemente realiste, ci în sensul strategiei globale, care vizează plauzibilul, verosimilul, chiar dacă prin mijloace absolut deosebite), o formulă de roman în care verosimilitatea realistă (de ordinul faptelor sau al psihologiei) nu mai joacă nici un rol. Am descris în *Arca lui Noe* această formulă (numind-o corintică) şi nu am cum să revin asupra ei aici. Ca şi *Cimitirul, Buna Vestire, Craii* lui Mateiu e un roman care rupe cu dubla tradiţie realistă a prozei noastre. Inutil a ne întreba dacă astfel de cărţi sînt sau nu romane *(,,o carte greu de clasificat",* scrie Alexandru George), cîtă vreme nu avem o definiţie acceptabilă a romanului, în ce mă priveşte, nu numai că le consider romane, ca şi *Ion* de Rebreanu sau *Ioana* de Holban, dar sînt convins că formula lor e mai modernă şi mai plină de perspective decît a acelora. Alexandru George vorbeşte şi el de modernitatea *Crailor,* deşi dintr-un alt unghi de vedere, lăsînd mereu impresia că lirismul e la originea ei.

Prea lunga discuţie asupra unei chestiuni esenţiale nu-mi permite să relev atîtea şi atîtea consideraţii originale şi temeinice din studiul lui Alexandru George, care va genera cu siguranţă dispute interesante în critică, şi va constitui de aici înainte un reper de neocolit în exegeza mateinâ.

(România literară, nr. 15, 1981)

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

„Petreceri cu gîndul şi inducţii sentimentale"

„Cînd citeşti o carte scrisă de cineva care se exprimă cu naturaleţe, eşti uluit şi încîntat, căci te aşteptai să dai peste un autor şi regăseşti un om . ". Această remarcă a lui Montaigne pe care o citează Alexandru George spre sfîrşitul *Petrecerilor cu gîndul şi inducţiilor sentimentale,* mi-a atras atenţia ca definitorie pentru spiritul care prezidează eseurile strînse în respectivul volum. Cu precizarea pe care eseistul român o face el însuşi numaidecît, vorbind despre sine la persoana a treia, după ce şi-a reparcurs paginile menite tipăririi: *„...Se aştepta să dea peste mărturisirile, observaţiile şi reflecţiile unui om, cu necazurile şi bucuriile lui, şi, pînă la urmă, descoperă un autor* " Această „schimbare de identitate", acest joc între perfecta sinceritate şi o inevitabilă

retorică literară sînt caracteristice deopotrivă pentru sentimentul încercat de autor şi pentru acela al cititorului, oricare ar fi el. Eseurile nu rămîn simple confesiuni personale: sînt pătrunse de un duh artistic, au, cu alte cuvinte, alcătuire anume, o ordine şi un calcul al efectelor care le face literar expresive. Evenimentul biografic nu e convocat întâmplător, ci în vederea unei idei; nu-l putem privi doar prin prisma plăcerii pe care i-o procură autorului rememorarea sau observaţia; se cuvine să-i înţelegem, şi nu în ultimul rînd, ca pe un pretext de a interpreta fapte din viaţă sau din lectură, ca pe o necesitate hermeneutică, dacă ini se îngăduie această cam pretenţioasă formulare. La originea lui, eseul a fost tocmai un astfel de gen în care îşi dădeau mîna ficţiunea (mai mult sau mai puţin biografică) şi spiritul critic. Montaigne, cel deja citat, apoi englezii, ca Johnson, Addison sau Steele, au creat acest gen, în ciuda unităţii structurale ale unor Negruzzi, Russo, Ghica, Odobescu, Alecsandri, Hasdeu şi aşa mai departe. Confiscarea eseului de către critici şi transformarea lui într-un studiu analitic ceva mai liber de constrîngeri sînt de dată relativ recentă. Alexandru George, C. Noica, Emil Cioran, Alexandru Paleologu şi alţii nu fac acum, decît să învioreze partea de literatură propriu-zisă, care părea să se fi atrofiat, fără totuşi a o neglija (ba dimpotrivă) pe aceea de comentariu, de investigaţie critică. Eseul a redevenit opera ambivalenţă care fusese la începuturile lui, o proză de idei, şi lui nimic din ce este esenţial spiritului uman nu-i rămîne străin: se instalează confortabil pe muchea subţire care desparte (sau leagă) existenţa culturală, realitatea de ficţiune, emoţia directă de conceptele gîndirii.

Petreceri cu gîndul şi inducţii sentimentale este o carte încîntătoare şi profitabilă, lipsită de orice pedantism şi totuşi instructivă,

în care găsim de toate: amintiri, întîmplări, lecturi, reflecţii, pagini pitoreşti şi altele speculative, analize morale şi revelaţii sufleteşti, în principiu, o astfel de carte nu poate fi descrisă, rezumată, decît cu riscul de a pierde tonul ei intim, bazat pe o riguroasă libertate interioară, pe o exactitate care, cum ar spune C. Noica, nu urmăreşte pretutindeni să dezvăluie adevărul. Că nu este, în orice împrejurare, identitate între exactitate şi adevăr ne-|0 arată chiar Alexandru George în es§ul intitulat ***Comedia erorilor critice.*** El se referă la un caz particular, dar căruia îi putem atribui o semnificaţie generală. Ar fi două tipuri de eroare în critică: o judecată corectă care se sprijină pe o înţelegere falsă (sau, de-a dreptul, pe nimic!). Cea dintîi apare în exemplul

unui muzicolog vienez care a exclamat la audiţia uverturii ***Maeştrilor cîntăreţi din Nurnberg:*** *„ Ce mai muzică pentru fanfară la debutul unei opere comice!".* Exclamaţia pornea de la o constatare cît se poate de exactă. *„Afirmaţiile surprind un adevăr* - scrie Alexandru George - *dar nu adevărul adevărat. Pentru că, în realitate, tema pompoasă a congregaţiei de maeştri cîntăreţi caracterizează extrem de pregnant rolul acesteia în ţesătura dramatică şi muzicală şi conţine acea nuanţă de persiflare la adresa stilului solemn şi conservator al grupului".* în aceeaşi situaţie se află aprecierea lui Brâncuşi despre Michelangelo *(„E o sculptură bifted")* sau a lui Sainte-Beuve despre *„nebunia Baudelaire".* Situaţia opusă este exemplificată în trecere, prin articolele entuziaste ale lui Baudelaire despre Wagner, dar care nu conţin nici o remarcă muzicală competentă. Am sugerat eu însumi mai de mult într-un text despre teatrul lui Eugen lonescu ambele erori. Jacques Lernarchand, prefaţatorul ediţiei de ***Theâtre*** de la Gallimard, din 1954, scria cu admiraţie despre piesele, pe atunci, de avangardă ale scriitorului, socotindu-le comparabile, vai, cu nişte romane de aventură sau de capă şi spadă, precum ***Fantomas*** ori ***Cei trei muşchetari,*** în schimb, G. Călinescu, deşi nu le preţuia deloc, le afla o sursă deplin întemeiată în Jarry şi în Urmuz. iată-le, faţă în faţă, cele două tipuri de eroare. Se pune întrebarea care dintre ele este la rigoare preferabilă. Răspunsul nu e simplu şi ne poate conduce la un paradox. Adevăratului critic să-i cerem să aibă intuiţia naturii operei, chiar înşelîndu-se în privinţa valorii ei, sau, din contra, să i se permită a aprecia fals valoarea dacă însă • a ghicit bine natura operei? Nu ştiu. Mi-ar fi la îndemînă să afirm că exactitatea şi adevărul, natura şi valoarea trebuie să nu fie niciodată separate ca să posedăm garanţia adevăratei critici, dar, din nefericire, în realitate, şi încă pe la casele cele mai mari, ne întîlnim mai des cu erorile respective decît cu alianţa dintre perceperea justă a conţinutului'şi formei operei şi un gust infailibil al însemnătăţii ei artistice.

Citind eseurile lui Alexandru George, ne facem lesne o idee de importanţa, ca exactitatea (fineţea, nuanţa) să meargă la un loc cu adevărul. Acest adevăr nu e numaidecît unul strict critic, cum am indicat deja, sfera eseisticii autorului fiind mult mai cuprinzătoare. Aş menţiona, mai ales problemele psihologice şi morale prezentate în cartea lui Alexandru George. Ca şi în precedenta, autorul este bunăoară preocupat de a defini dragostea şi ajunge la concluzia că *„o dragoste neîmpărtăşită nu e dragoste",* mai mult, că „*atunci clndnu eşti iubit, nu iubeşti*

nici tu" (Despre ***dragoste şi numai*** *despre dragoste).* Punctul lui de pornire este în duelul dintre Siegmund şi Sieglinde din actul întîi al ***Walkiriei*** lui Wagner. Eseul acesta ar merita să fie discutat pe larg, ceea ce nu-mi stă în putinţă acum. Mi-e cu atît mai greu s-o fac, cu cît am exprimat o idee contrară, comentînd basmul lui Andresen despre ***Mica Sirenă,*** ocazie cu care am spus că iubirea se hrăneşte din sine însăşi şi nu din reciprocitate. O altă temă este prostia, socotită de Alexandru George *,,un efect al încăpăţmării, al blocării voluntare a unui individ faţă de multitudinea realului"* ***(Despre*** *prostie).* Definiţia mi se pare demnă de a fi ţinută minte. Prostia ar fi o automutilare, mai curînd decît o infirmitate, pretinde eseistul cu mult temei, în măsura în care ea este o formă de inadecvare a minţii omului la complexitatea vieţii. Aş adăuga şi că, spre deosebire de inteligenţă, care e „influenţabilă", maleabilă (prin educaţie, cultură etc.), prostia nu ascultă decît de fudulia ei, căci se crede atotştiutoare, neperfectibilă şi mai presus de sugestii ce i-ar putea veni dinspre experienţă. Ca şi Alexandru Paleologu, autorul ***Petrecerilor cu gîndul*** e un adversar redutabil al acelor „ideii primite" de-a gata care compun zestrea cea mai de seamă a prostiei. Pretutindeni unde le identifică, le denunţă cu sarcasm şi cu haz, fără să se emoţioneze de prestigiul nici unui autor, în ***Soluţia finală*** el discută într-un spirit precis şi subtil cîteva fraze din ***Fragments d'un journal*** de M. Eliade, iar în ***Minunică*** polemizează cu C. Noica pe o problemă de limbă. Ca unul care nu se îmbată cu apă rece, Alexandru George este, aş putea spune, deseori „creditabil". Nu e deloc lesne să fii mai convingător decît el. L-am surprins rareori tîrît de un anumit **părţi pris,** riscant sau forţînd uşi deschise, cum se întîmplă în ***Descoperirea lui Radu Petrescu,*** un eseu care în 1973 ar fi sunat cu totul altfel decît în 1983 (data scrierii lui), cînd recunoaşterea valorii prozatorului nu numai că nu mai cere un efort apreciat, dar putem vorbi chiar de un fel de vogă a prozelor şi jurnalelor acestuia.

Eseurile, deşi par extrem de libere şi chiar capricioase în compoziţia lor, sînt de cele mai multe ori mici bijuterii de „strategie" artistică. Voi da un singur exemplu, nu ştiu dacă cel mai bun, dar în

orice caz cel mai frapant. ***Mai presus de latitudine şi altitudine*** începe cu o referire la Pascal şi cu o axiomă: *„...Fără un* ***ethos*** *obscur, ale cărui percepte nu le cunoaştem, dar al cărui mecanism îl presupunem in mod cert a exista, nu se poate realiza nimic pe lumea aceasta".* Urmează istorisirea unei conversaţii auzite într-un tramvai, între doi bărbaţi care veneau, probabil, judecînd după acordeoanele de la picioarele lor, de la o petrecere. Unul dintre

ei relatează ce rol a jucat el într-un conflict familial, mediind între socru şi ginere. Curajul şi abilitatea acordeonistului îl determină pe eseist să-şi exprime certitudinea că dacă la Verona, pe vremea lui Romeo şi a Julietei, ar fi trăit un asemenea mediator, tragedia shakespereană ar fi devenit o banală idilă. Ideea care-l conduce pe autor de aici mai departe, la Voltaire, este aceea că *„adoptarea cu consecvenţă a unui model sau stil de conduită înseamnă negreşit o etică",* indiferent dacă legea obştească o acceptă sau o condamnă. Prin exemplele ducelui de Richelieu şi al ducelui de Vendome, el încearcă să demonstreze faptul că *„omenirea pare a trăi pe mai multe nivele morale care îşi au sistemul, relieful propriu şi coordonatele de raportare"* şi că, mai ales, destinul nu ţine totdeauna cont de regulile de morală observate de membrii unei colectivităţi. Raporturile lui Voltaire (la care se revine) cu marchiza Châtelet dferă, cum să zic, încarnarea istorică a acestei din urmă constatări. Nu e greu de văzut ce inextricabil amestec de fapte cotidiene şi de elemente culturale se ţese în rîndurile acestui eseu, în care nu doar anecdota se simte bine lîngă reflecţia filosofică, dar şi acordeonistul din tramvai în compania lui Voltaire.

Ca să treci de la una la alta fără să-ţi frîngi gîtul, e nevoie, desigur, de mult umor. Alexandru George îl are, deşi pare deseori atît de solemn şi protocolar. Simpatiile şi idiosincraziile lui sînt absolut evidente şi, totuşi, numai de intoleranţă- nu poate fi vorba în aceste eseuri. Nu tocmai iubitor de relativităţi (care îmi amintesc de versul poetului: „ *şi ce se mai poate clnd totul se poate'"),* el ştie că omul şi sufletul lui sînt realităţi contradictorii şi că a te fixa într-o poziţie dogmatică, atunci cînd vrei să le explici, te poate face ridicol. Umorul lui Alexandru George este şi o formă de autoironie, o dovadă că puţin scepticism e întotdeauna necesar în aprecierea propriilor judecăţi morale, filosofice ori de alt fel. Incisiv şi tandru, sincer şi elocvent, ceremonios şi direct,"autorul ***Petrecerilor cu gîndul*** este un scriitor fermecător, erudit şi plin de idei.

(România literară, nr. 17, 1986)

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

Z. ORNEA „Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea"

„Din orice perspectivă am contempla tabloul perioadei interbelice, avem de constatat că greutatea apasă pe acest al treilea deceniu (care a durat, de fapt, doisprezece ani, pentru că începe în noiembrie 1918 şi sfirşeşte în 1930). In mai toate compartimentele «jocurile au fost făcute» (dacă ne putem exprima

astfel) în anii douăzeci, în deceniul următor s-au precizat intenţionalităţi evidenţiate mai înainte, s-au modificat accentele. Dar harta a rămas, în datele ei caracteristice, aceea fixată după răsturnările din deceniul al treilea. Aceasta în planul scenei politice şi al. ideologiei politice. In cel al literaturii şi artei, practic, anii treizeci nu fac decît să adauge cîteva valori noi. Dar esenţialul se consumase în deceniul al treilea": iată premisa noii cărţi a lui Z. Ornea ***(Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea),*** prin care autorul îşi continuă ceea ce s-ar putea numi o istorie a literaturii române în curentele social-politice, ideologice şi artistice, începută cu ***Junimismul,*** acum un deceniu şi jumătate, şi urmată cu ***Ţărănismul, Sămănătorismul*** ş.i celelalte. Premisă oarecum surprinzătoare în raport cu »pinia cea mai răspîndită de pînă azi, înclinată să vadă în criza economică, socială şi ideologică din preajma imediată a anului 1930 laboratorul fenomenelor de după aceea şi, în orice caz, preocupată în mai mare măsură de deceniul al patrulea decît de precedentul. Studiul - solid documentat, exact în diagnostice şi foarte prob în judecăţi - nu numai descoperă, în efervescenţa primilor ani postbelici, rădăcinile viitoarelor mentalităţi şi evenimente, dar încearcă să dovedească (şi în cea mai mare măsură izbuteşte) că, deşi mai spectaculos (şi acest fapt atrage atenţia asupra lui), deceniul al patrulea nu mai e, în fond, capabil de o veritabilă inovaţie, culegînd roadele (şi ce triste roade uneori!) care au fost semănate în deceniul al treilea şi s-au copt la soarele lui. Premisei lui Z. Ornea nu se poate aduce decît o singură obiecţie (ca să fiu drept, sub forma unei întrebări pe care mi-am pus-o mie însumi) şi ea ne este sugerată de concluzia însăşi a cărţii. Iată această concluzie la pagina 648: *„Noua epocă literară* (postbelică - n.n.) *se instalează ferm, cu conştiinţa de-plină a valorii pe care o reprezintă E o înaltă demonstraţie a puterii creatoare a unui popor cu o specificitate intrinsecă".* Această îndreptăţită credinţă izvorăşte din observarea marilor modificări structurale survenite în România după 1918 şi a sentimentului public general, care reflecta satisfacţia realizării unora

din cele mai scumpe idealuri ale românilor' (înfăptuirea statutului naţional unitar fiind cel mai arzător din toate), în acelaşi timp, autorul observă că, în pofida ezitărilor partidelor politice în guvernarea unei ţării care nu mai semăna deloc cu ceea ce fusese pînă ieri, deceniul al treilea a reuşit să echilibreze îndeajuns de bine forţele centrifuge şi a reprezentat o perioadă relativ stabilă social şi foarte productivă spiritual şi cultural. Spre a ne referi doar la literatură, nu se nasc în aceşti cîţiva ani poezia, proza şi critica noastră

modernă? Dar deceniul următor nu mai poate fi privit la fel: tocmai stabilitatea şi echilibrul îi vor lipsi. Forţele de dreapta şi fascizante nu se vor manifesta doar cu mai mare energie, dar, în ciuda opoziţiei elementelor de stînga, care se vor organiza ele înseşi într-un front unic antifascist şi-şi vor crea publicaţiile şi centrele de influenţă, vor determina o rupere provizorie a echilibrului anterior şi vor ameninţa instituţiile ţării. Aceasta, nu e simplă chestiune de accent: şi dacă cea mai mare parte a fenomenelor din deceniul al patrulea există în stare potenţială în anii '20, oare se poate afirma că harta ideologică rămîne, cum spune Z. Omea, aceeaşi? Şi dacă anii '30 nu fac, în literatură, decît să adauge cîteva valori noi cum spune tot autorul, mai putem crede într-o înflorire similară ca aceea de dinainte? Mie mi se pare că, fiind evident caracterul de potenţialitate al deceniului trei (pentru prima oară analizat temeinic, azi de Z. Ornea), ceea ce urmează în anii '30 schimbă radical raportul de forţe şi harta ideologică

Socotind, pe bună dreptate, că deceniul trei este unul de răscruce în istoria noastră recentă, Z. Ornea îl descrie cu ajutorul a două concepte care, puţind defini orice perioadă, devin relevante cu adevărat în situaţii ca aceea existentă după 1918. Conceptele sînt acelea din titlul cărţii. Autorul vorbeşte deci de „tradiţionalism"'şi de „modernitate". E uşor de observat aici o disimetrie. De ce nu „tradiţionalitate" sau, din contra, „modernism"? Explicaţia autorului, în ce-l priveşte pe primul, este că ,, *in acest deceniu, pe care, U studiem, destule forţe sociale >•/ anumite cercuri culturale s-au constituit in factori ai tradiţionalismului, opunînd o dîr:ă rezistenţă evoluţiei necesare structurilor româneşti",* aşadar, nu o tradiţionalitate oarecare, ca naturală cenzură a exceselor înnoitoare, acţiona în epocă, dar un adevărat curent ostil înnoirii, în ce priveşte al doilea termen, Z. Omea vrea să evite tocmai nuanţa peiorativă: modernitatea „ *e o altă expresie pentru înnoire sau pentru evoluţie echilibrată".* Nu ar exista, înţelegem, motive să denunţăm excese în această a doua direcţie, în plus, termenul de modernism are şi o accepţie particulară, datorită utilizării lui de către E. Lovinescu. Pentru Z. Ornea, deci,

opoziţia valabilă între 1918 şi 1930 e între o mentalitate normal înnoitoare şi una excesiv conservatoare. Fiind de acord cu această teză, vom vedea că, uneori, disimetria în care se găsesc cele două concepte naşte anumite dificultăţi practice.

Nu pot, în spaţiul acestei cronici, decît să repet, sub ochii cititorului, lectura

cărţii. După necesarele *Preliminarii,* întîiul capitol propriu-zis înfăţişează *Scena vieţii politice.* Aşa procedase autorul şi în altele din monografiile lui mai vechi. E un capitol scris din unghiul istoricului, deşi nu o contribuţie faptic originală, cu multă informaţie totuşi şi chiar cu unele (rare), încercări de portret, cum ar fi acela al lui luliu Maniu, *„cu psihologia sa de abate iezuit",* omul echivocurilor şi retractărilor nesfîrşite. Un capitol, de aceeaşi factură preponderent documentară, menit a fixa cadrul, îl reprezintă *Publicistica literar-culturală.* El conţine „fizionomii" de reviste, grupate în funcţie de patru tendinţe principale: tradiţionaliste, independente, anticonservatoare şi zburătoriste. Clasificarea e maniabilă practic, deşi principial ea ar putea ridica unele întrebări: de pildă, aceea că există reviste al căror program poîitico-ideologic nu e concordant cu programul literar. Autorul rezolvă de obicei astfel de dileme prin examenul minuţios al revistei, semnalînd diferenţele, nuanţele, complicaţiile. Aşa ne dăm seama mai bine şi că revistele pe care el le numeşte iniţial „independente" sînt de fapt fie neutre, fie atît de eclectice încît nu pot fi definite în funcţie de o singură tendinţă. Următoarele două capitole descriu curentele principale din fiiosofia europeană a vremii, care s-au reflectat şi în gîndirea românească, şi. respectiv, orientările teoretice socio-economic legate de dezvoltarea României postbelice. Bun cunoscător al acestor domenii (mai rar luate în considerare cu atîta minuţioasă aplicaţie de istoricii literaturii), Z. Ornea procedează în spiritul celei mai depline obiectivităţi şi probităţi. Chiar cînd se simte tentat s-o facă, nu dă curs pornirii pamfletare. Decupate, pe fondul limbajului perfect urban şi sobru al comentatorului, accentele de violenţă sau doar ceva mai colorate din limbajul protagoniştilor, care s-au înfruntat în epocă, apar cu atît mai net, iar. discreditarea celor eronate, tendenţioase sau calomniatoare este instantanee şi eficientă. Z. Ornea are aici aliaţi preţioşi, de la care a învăţat acest limbaj aparent distant, în fond revelînd un angajament filosofic profund, tăios cînd trebuie, dar niciodată insultător, cucerind prin exactitate a ideii mai degrabă decît prin plasticitate verbală: e vorba de critici literari afirmaţi în deceniul respectiv sau care ating atunci maturitatea, de la E. Lovinescu, G. Ibrăileanu şi Paul Zarifopol, la Ş. Cioculescu şi M. Ralea, şi care au fost campionii raţionalismului contra tuturor deformărilor şi prostituărilor intelectuale ale vremii.

Un capitol fundamental, poate cel mai bun al întregii cărţi, este al cincilea, consacrat discuţiilor despre problema specificului naţional, care, de altfel, după părerea autorului însuşi *„concentrează în sfera ei mai toate aspectele*

particulare" ale ideologiei deceniului, problemă cum nu există alta mai pasionantă „în toată istoria culturii noastre". Cu aceeaşi meticuloasă aplicaţie, Z. Ornea determină încă o dată sfera conceptului şi, în urma unor absolut necesare clarificării, intră în scena de bătaie a deceniului trei. Nu urmăreşte nici aici a sinteză, ci o trecere în revistă. Paragrafe bune, atente, sînt cele consacrate tezelor în problemă ale lui Ibrăileanu, Ralea. Camil Petrescu, E. Lovinescu şi celorlalţi. Concluzia, optimistă, a autorului, de mai multe ori exprimată, este că, la reparcurgerea polemicilor vremii, impresia dominantă rămîne aceea că punctul de vedere extremist susţinut la „Gîndirea" a coalizat, finalmente, contra lui toate forţele intelectuale, de la E. Lovinescu la N. lorga. Trebuie să admit că lucrurile stau întocmai. Z. Ornea o demonstrează foarte bine. Atît că zarva ideologică iscată de ortodoxişti (cu o gură atît de mare încît, dacă nu sîntem atenţi, am putea crede că vorbăria lor acoperea celelalte glasuri!), deşi denunţată ca periculoasă de toată lumea, chiar de aliaţi, în alte chestiuni decît aceea a specificului, n-a împiedicat excesele (şi politice, de data asta) din deceniul următor. Majoritatea intelectualităţii ştia, cu alte cuvinte, către ce riscante alternative împinge ţara doctrina lui Crainic şi Nae lonescu, se unea împotriva ei, dar nu-i putea opri transformarea dintr-o abstracţie ideologică într-un partid politic, Garda de Fier, a cărui trecere prin istoria noastră a fost atît de dezastruoasă.

Ultimele capitole sînt consacrate urmăririi acestor confruntări în proza şi poezia deceniului. Ele mi se par sub valoarea celorlalte şi oarecum grăbite. Desigur, multe din constatări sînt de reţinut şi, în cazul cîtorva scriitori, ideea pe care ne-o putem face despre raportul operei lor cu tendinţele ideologice ale momentului este satisfăcătoare. De exemplu, în cazul prozatorilor neosămănătorişti, atît de ilustrativi pentru eroarea concepţiei înseşi pe care o exprimă în debilele lor proze. Oarecum laterale faţă de axul cărţii mi s-au părut interpretarea operei lui Rebreanu şi aceea a romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu. Dacă rolul femeilor în ultimele e bine marcat, aş fi vrut să aflu şi motivele (eu le cred nu numai de ordin social) ale aceste emancipări. Unde însă mai rămîneau de spus unele lucruri este în caracterul inovator al artei acestor scriitori. Aici se ridică o întrebare la care^. Ornea se referă prea timid în cartea sa. S-a născut din acest-deceniu un tip ce roman necunoscut înainte şi s-a maturizat altul' bine cUnoscut. A înfăţişa evoluţia romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu spre obiectivare

(idee lovinesciană) nu e deajuns şi eu zic că e chiar neadevărat într-o privinţă; oricum, lasă neexplicat tocmai raportul vechi/nou.

în poezie, aceste aspecte sînt şi mai frapante. Z. Ornea explică pe larg (paginile 550-553) de ce n-a tratat dtcît poezia lui Crainic, Voiculescu, Pillat, Maniu, Barbu, Blaga şi Arghezi. Dar nu şi convingător. El spune în esenţă că cele două tendinţe - spre tradiţie şi spre noutate - există îngemănate, în poezie, în expresivitatea ei lirică, şi abia dacă pot fi identificate separat în substanţa poeziei, în motive. De acord. Neo-sămănătorişti minori nu sînt discutaţi (la proză au fost), ceea ce la rigoare nu e grav, dar sînt excluşi şi poeţii netradiţionalişti sau antitradiţionalişti, în sensul unui program explicit, sub cuvînt că adevăraţii moderni sînt alţii, Blaga, Arghezi şi aşa mai departe.

„Să ne referim la cine? se întreabă retoric Z. Ornea. *La Camil Baltazar sau la Camil Petrescu?* " Desigur, mai ales în ce-l priveşte pe al doilea, dar de ce nu şi la Vinea, Voronca, Fundoianu, la avangardişti? Sînt de părerea lui Z. Ornea că tradiţionalul în motive Pillat bunăoară este, sub raportul expresiei, un modern: dar e vorba oare de aceeaşi modernitate ca la Voronca sau Vinea? Simpla recitire a poeziilor ar arăta că formele lirice au fost schimbate decisiv abia de aceştia din urmă, cu consecinţe mari asupra poeziei noastre, într-o carte despre tradiţie şi modernitate nu putem ignora acest fapt. Z. Ornea procedează cu o prudenţă pe care jumătate de secol scursă o face inutilă: ceea ce, la 1924, părea excesiv, „modernism" agasant etc., s-a dovedit a fi, mai ales în poezie, adevărata revoluţie a limbajului. S-ar fi înţeles mai bine şi rolul lui I. Barbu. Eu n-aş stărui, în cazul lui, pe tradiţionalismul eventual revelat în *Isarlîk* (care e un joc de-a pitorescul, nu o doctrină), ci pe reforma limbajului din celelalte poeme, în dorinţa de a nu părea că militează pentru extreme, dorinţa legitimă şi care stă la baza multor reuşite din studiul lui, Z. Ornea sacrifică în aceste situaţii adevărul, care, iată, pentru o dată, nu se găseşte la mijloc.

O astfel de carte, necesară, binevenită, va trebui discutată pe larg, după ce cronicarii îşi vor fi epuizat oficiul. Nu se poate nici măcar sugera bogăţia de probleme ce decurg din studiul unei perioade istorice cum e deceniul al treilea. Efortul lui Z. Ornea merită toată consideraţia.

, *(România literară, nr. 39, 1980)*

D. Grigorescu, S. Alexandrescu **DAN GRIGORESCU, SORIN ALEXANDRESCU „Romanul realist în secolul al XlX-lea"**

t

Sub titlul unuia dintre ele, cartea lui Dan Grigorescu şi Sorin Alexandrefcu

(Ed. Enciclopedică, 1971) cuprinde două studii despre romanul secolului al XIX-lea; **Romanul realist în secolul al** XIX-lea (autor Dan Grigorescu) şi **Retorica romanului realist** (autor Sorin Alexandrescu). Studiile se completează pînă la un punct, deşi metoda lor diferă, iar, în unele momente, vine în contradicţie. Dan Grigorescu procedează informativ, didactic, definind conceptul de roman realist, marcîndu-i locul între genurile literaturii realiste, schiţînd în sfîrşit o tipologie. Doar ultimul capitol are un mai vădit caracter de sinteză, primele două limitîndu-se la o utilă (şi pe alocuri elementară) punere în temă. La Sorin Alexandrescu, analiza specioasă şi limbajul ţin de tehnica structuralismului modern: *„Mai curînd decît unicitatea fiecărei opere...,* declară autorul însuşi, *ne va interesa deci recurenţa generală a unor procedee; mai curînd decît operele literare ale realismului, literaritatea realismului. Ea va fi permanent opusă esteticii, ca şi uneori operelor curentului*" (p. 103). Studiul e oarecum dificil, fără să fie inaccesibil, mai cu seamă prin stil (căci structuralismul şi-a creat formele lui de preţiozitate). Concentrat, fin, inteligent, el reprezintă un punct de Vedere de o remarcabilă pătrundere asupra mijloacelor prozei realiste din secolul trecut.

Utilizînd o bibliografie preponderent americană, ***Romanul..**** lui Dan Grigorescu este, înainte de orice, o bună trecere în revistă a condiţiilor externe (sociale, filosofice, morale) şi interne (teme, personaje, moduri) ale romanului în secolul XIX. Partea de rezistenţă rămîne, prin originalitate, aceea consacrată **Personajului,** deşi ea suscită şi cele mai multe obiecţii. Abia aici autorul părăseşte descrierea' istorică (motivată, de altfel, însă cu un vag aer de compilaţie universitară) pentru o încercare de a sistematiza în chip personal elementele de care dispune. El împarte personajele prozei realiste în cinci clase *„în funcţie de trăsătura lor morală fundamentală":* căutătorul de adevăr, arivistul, sceleratul, avarul şi inocentul. Schema e, probabil, inedită, iar majoritatea observaţiilor,, juste şi întemeiate pe o solidă cunoaştere a operelor principale. Mi-ar fi plăcut ca exemplele din literatura română să fie mai numeroase. Dinu Păturică şi Hagi Tudose nu sînt singurii eroi realişti citabili şi, chiar din proza secolului XIX, Mara ori Tănase Scatiu şi-ar fi găsit un loc în cuprinsul ilustraţiilor. După cum nu erau de ignorat tezele despre roman ale lui

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

Titu Maiorescu, datînd chiar din epocă ***(Literatura română şi străinătatea).***

O obiecţie importantă se referă la criteriul determinării claselor de personaje, în fond, la definiţia însăşi a personajului prozei realiste. Autorul porneşte de la ideea tipicităţii (p. 46-48), însă nu face o mai precisă distincţie între tipul clasic şi romantic pe de o parte, şi tipul realist, pe de alta. Dominanţa în caracter fiind comună, trebuia spus limpede că, dacă în clasicism sau romantism, tipul se raportează la natura umană, în realismul secolului XIX, el se raportează la condiţia socială. Avarul clasic ilustra un caracter uman general, avarul romanului realist este produsul unei epoci anumite. Aşa se explică de ce clasicii, cultivă individul exemplar, romanticii, pe acela de excepţie, iar realiştii, omul social comun. Rezultatul imediat al neprecizării termenilor se constată în clasificaţie. Două din cele cinci tipuri studiate de Dan Grigorescu nu aparţin neapărat realismului, iată, de exemplu, pe „căutătorul de adevăr" (de la Clae's al lui Balzac la Raskolnikov sau Ivan Karamazov). El ni se înfăţişează evident ca un tip de frontieră, ca un caz limită mai degrabă, decît ca un tip canonic pentru literatura realistă, comportînd o depăşire a realismului în două direcţii opuse. Dan Grigorescu remarcă el însuşi una dintre ele: prin Clae's, prin cîţiva alţi eroi ai lui Balzac sau Fogazzaro, căutătorul de adevăr (în varianta căutătorului de absolut) este o reminiscenţă din romantism, personaj faustian ce face pact cu diavolul spre a-şi realiza ţelul. A doua direcţie nu e sesizată însă de autor: aceea a depăşirii realismului dinspre viitor, dinspre proza modernă, în cazul eroilor lui Dostoievski. Stavroghin sau Ivan Karamazov nu mai sînt personaje romantice, deşi au încă statura supraomenească a căutătorilor de absolut din literatura romantică: ei prefigurează un tip uman modern prezent la Th. Mann, la Malraux, la Bernanos. Din categoria stabilită de Dan Grigorescu mai rămîne eroul de „Bildungsroman": personaj realist, neîndoielnic, este şi el un căutător de adevăr? Demonstraţia o putem repeta în cazul sceleratului care are şi el, precum spune Dan Grigorescu însuşi despre Vautrin, „ *o talie supraomenească"* (p. 86). Smerdiakov, Piotr Verhovenski sau Feodor Karamazov depăşesc, şi ei, tipqlogia realismului într-o direcţie modernă, aşa după cum Murdstone sau Uriah Heep ai lui Dickens sau Heathcliff al Emiliei Bronte a depăşiseră în direcţia romantică.

Prea largă, cum se vede, schema lui Dan Grigorescu este, pe de altă parte, prea strimtă, căci nu-şi găsesc eu adevărat locul în ea nici Emma Bovary, nici Ana Karenina, nici verişoara Bette, nici vărul Pons, nici moş Goriot (acest „Rege Lear al burgheziei", cum îl caracteriza G. Călinescu), nici atîţia alţii...

D Grigorescu, S. Alexandrescu

Cu mai multă detaşare istorică scrie Sorin Alexandrescu, a cărui *Retorică*

*a **romanului realist*** constituie un remarcabil inventar al locurilor comune principale ale realismului clasic. Este vorba de o prezentare şi totodată de o critică a romanului în secolul XIX; dincolo de „intenţie" şi de „program", deci de estetică, un examen al „practicii" literare, în primul rînd, Sorin Alexandrescu studiază „strategia selectării", importantă în realism care are ca singur mit central Realul şi pe care-şi propune să-l reflecte în totalitate. Reuşind, de fapt, doar să creeze *impresia* de totalitate. *„Relaţia operă-obiect* (notează criticul, p. 104) *devine relaţia operă-cititor, cu alte cuvinte estetica devine retorică".* Acestei dificultăţi iniţiale, i se adaugă curînd o altă: „ *Dincolo de justificări ideologice locale, fără îndoială adevărate, îmi pare a distinge o tensiune poetică generală în realism între insignifianţa şi **expresivitatea** faptelor ori personajelor, termeni opuşi către care tinde inevitabil cea ce intenţional este o unitate: tipicul"* (p. 114). Aşadar tipicitatea stă în realism pe contradicţia dintre comun şi exemplar, dintre oglindire a Realului şi invenţie sau, cum spunea Flaubert, dintre document şi stil. Soluţia constă pentru romancierul realist fie în a împinge la extrem insignifianţa (Flaubert), fie în a o supradimensiona (Dostoievski), fie în a o compensa printr-o „ecriture-artiste" (Anatole France), în al doilea rînd, criticul îşi pune problema personajului, care se emancipează în raport cu acela al romantismului, schimbîndu-şi condiţionarea ,de ideală (natura umană) în materială (socialul), devenind din dependent (de o natură) interdependent, adică în relaţie.,, *Personajul devine o funcţie socială", conchide criticul* (p. 116). Este tocmai accentul care lipsea din definiţia lui Dan Grigorescu. însă Sorin Alexandrescu nu se mărgineşte să descrie comportarea personajului realist; lucrarea lui este, în perspectivă istorică, a interdependenţei personaj-eveniment.

în fine, construcţia personajului şi a romanului ca atare reţin şi ele atenţia lui Sorin Alexandrescu şi tot din unghiul retoricii realiste. Pe urmele lui Norman Friedman (Forms of the plot) şi Northrop Frye (Anatomy of criticism), el face interesante consideraţii asupra structurilor narative în realism.

Neîndoielnic utilă, cartea lui Dan Grigorescu şi Sorin Alexandrescu reprezintă, mai ales prin contribuţia ultimului, o sinteză lucidă, fără prejudecăţi, cu o informaţie foarte modernă asupra romanului realist în secolul al XIX-lea.

(Contemporanul, nr. 2, 1972)

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

EUGEN SIMION „Dimineaţa poeţilor"

„Cum citim poezia veche, ce ne spune ea astăzi?" se întreabă Eugen Simion din primul rînd al studiului său, superb intitulat ***Dimineaţa poeţilor.*** Şi dă, mai întîi, ceea ce s-ar putea chema un răspuns negativ: „ *Volumul de faţă nu-i, avertizez de la început,* ***o istorie*** *a începuturilor poeziei române, nu-i, M sens strict, nici o culegere de studii de istorie literară despre Văcăreşti, Conachi, Heliade Rădulescu..".* Semnificativ e faptul că Eugen Simion (împreună cu toată critica modernă, de la noi sau de aiurea) nu vrea să scrie istorie literară. Ce propune în loc? *„Este dacă vreţi* (afirmă el despre ***Dimineaţa poeţilor),*** *o suită de* ***lecturi noi*** *ale unor texte cunoscute".* Dar, se grăbeşte să adauge, chiar dacă aceste texte sînt mai des citate (cu veneraţie) decît citite (cu plăcere), nu dovedirea valorii lor estetice l-a preocupat: „ *Demonstraţia a fost făcută de alţii înaintea mea. Eu încerc, repet, o lectură nouă...* ". Se desparte deci nu numai de Lanson, dar şi de Călinescu. Această lectură, scuturînd de pe vechile opere praful timpului, ar urmări să descopere „ *o* ***retorică*** *specifică, un* ***ţjeisaj*** *liric, un mod, în fine, de a fi în raport 'cu lucrările din afară".* In capitolul consacrat lui Alecsandri, se dă şi un nume acestei lecturi: critică **tematistă.** Scopul ei ar fi revelarea - în ataşamentele poetului pentru anumite obiecte, - a unui „proiect liric" sau, cu un termen folosit mult mai des, a unei „figuri".

Prefaţa nu ne spune mai mult în această privinţă. Eugen Simion este un practician al criticii înainte de a fi un teoretician, aşa încît consideraţii teoretice trebuie căutate printre rînduri. Consecinţa e că anumiţi termeni, care apar totuşi la fiecare pagină, nu sînt niciodată definiţi şi creează unele echivocuri. „Figură" este dintre aceştia. El e întrebuinţat în cel puţin două accepţii: una care ne trimite la sensibilitatea lirică, adică la o atitudine faţă de lucruri, şi alta care se referă la aspectul retoric al poeziei, la strategia ei organizatorică. La Gr. Alexandrescu se remarcă, de pildă, o „figură a desăvîrşirii": *„travaliul lent, obsesia gramaticii - iluzia perfecţiunii".* Aceasta e o figură retorică. Dar, la acelaşi poet apare, ni se spune, şi o „figură a nestatorniciei": *„poetul este predestinat să rătăcească în întunericul durerii şi nici un loc nu e suficient de sigur pentru a împăca sufletul".* Aceasta e o figură a sensibilităţii. Fiind legate, planurile nu se confundă; • de aceea era necesară o mai mare claritate teoretică. Termenul ca atare e împrumutat, bănuiesc, din ***Fragments d'un discours amoreaiţx***

de R. Barthes, împreună cu un altul, „discurs îndrăgostit", utilizat

referitor la poezia erotică, unde are mai ales primul sens, acela substanţial. Al doilea sens pare a fi fost sugerat criticului de o propoziţie a lui Jean Pietre Rochard: *„Au paysage de la rhetonque pourrait correspondre alors une rhetorique du paysage"* Lectura lui Eugen Simion va pendula nedeclarat între aceste planuri: acela substanţial, al universului liric şi al atitudinii care-l constituie, şi acela formal, al procedeelor retorice. Mai exact este a spune că cel dintîi e privilegiat, al doilea intervenind mai rar, ca un soi de atracţie structuralistă ce se exercită din cînd în cînd asupra tematismului. Critica recentă a lui E. Simion e de sorginte bachelardiană şi richardiană, încît modalitatea ei predilectă se explică, întîia concluzie ar fi, aşadar, că, încercînd să depăşească atît pozitivismul istoriei literare clasice, cît şi empirismul călinescian, Eugen Simion alege o lectură situată oarecum la jumătatea distanţei dintre acestea, menită a împăca descrierea obiectivă (imposibilă în forme absolute) cu subiectivitatea, ce nu e niciodată deplin liberă, căci vădeşte totdeauna un anumit parti-pris filosofic, a cititorului de azi.

La aceasta trebuie să mai adaug un element pentru ca maniera criticului să rezulte cu limpezime. Noi putem citi pe clasici în două feluri: urmărind fie identitatea, fie diferenţa. Vreau să spun că putem proceda ca Vladimir Streinu cînd căuta în poemele narative, în baladele lui Coşbuc, rudimentele de lirism, deoarece concepţia despre poezie a criticii interbelice aşeza lirismul în centru; sau ca Ş. Cioculescu, în capitolul despre Gr. Alexandrescu din *Istoria literaturii române moderne,* cînd, observînd că „artificiile lirice" propriu-zise ale poetului din secolul trecut nu mai pot cuceri pe cititorul modern, se arăta mai sensibil *„la nota personală a epistolierului şi a satiricului, care şi-a "însuşit calităţile clasice".* Nu e greu de remarcat că cel dintîi îşi pune speranţa în existenţa la G. Coşbuc a unui fond liric (în accepţia modernă), ascuns sub straturile de lavă ale unei estetice clasiciste, în vreme ce al doilea constată imperturbabil că estetica pe care poezia lui Alexandrescu o secretă nu mai este şi a noastră. Eugen Simion alege şi aici o cale de mijloc. Studiul său nu caută cu tot dinadinsul identitatea, dar nici diferenţa. I. Negoiţescu (cel mai preocupat dintre criticii .noştri să „resensibilizeze" pe clasici) n-ar mai fi pierdut ocazia să noteze la Alecsandri un „timbru" barbian *(„Şi-atunci păduri şi lacuri şi mări şi flori şi stele / întoarnă pentru mine un imn nemărginit")* sau unele sonuri vagbacoviene *(„Palidconvoi, pierdut, uitat, /Coloană funerară...").* Eugen Simion face acest fel de apropieri cu o anumită prudenţă

cr m
g'
fu, de
CE
fc
SI
ir îi

(descoperă de exemplu în Alecsandri o strofa *„ce pare scrisă de un Arghezi mai tinăr cu un sfert de veac"),* el preferind să traseze o hartă plauzibilă, însă pe deplin originală, a poeziei noastre din secolul trecut, cu ochiul sigur al călătorului neobosit prin peisajele ei interioare; impresia pură e subordonată reconstituirii sistemului de imagini; universul şi retorica, înainte de a fi comparate cu ale noastre, sînt minuţios descrise.

Exemplul cel mai bun îl constituie capitolul al zecelea, ***Spitalul amorului,*** care ocupă mai mult de o treime din carte. El conţine, după spusele autorului, un fel de „semiologie a erosukii", aşa cum poate fi dedusă din lirica primilor noştri poeţi. Legătura dintre eros şi poezie e clară: „ *Naşterea conştiinţei lirice este determinată, la cei mai mulţi dintre poeţii de la începutul secolului al XIX-lea, de apariţia conştiinţei erotice".* Sensibilitatea şi retorica acestei poezii sînt deopotrivă educate la şcoala iubirii. Şi dacă *„hotărîrea de a scrie versuri este luată sub presiunea unui mare chin interior",* retorica e o emanaţie a spiritului de galanterie al unor poeţi cărora nici neoanacreontismul, nici Petrarca nu le erau străini, în centrul acestei semiologii se află Conachi. Despre el, Eugen Simion scrie cîteva din paginile cele mai inspirate ale studiului său. *„Judecind cu miturile propuse de Denis de Rougemont, Conachi este un Don Juan care se ia drept Tristan"* afirmă criticul într-o formulare sugestivă. Ceea ce el pare a deduce de aici e însă discutabil. Nu pot intra în amănunte (şi nici nu vreau să las impresia că, făcînd-o, pun la îndoială valoarea observaţiilor; majoritatea foarte noi şi interesante). E destul să spun că mă deosebesc de Eugen Simion într-un singur punct al argumentării sale (dar esenţial) şi anume cînd consideră că iubeţul boier e un prefăcut şi chiar un impostor: *„Chin, foc, mîhnăciune mare, năcaz mare, durere otrăvită, lacrimi curgîndpîrău şi încă o dată, de zece, de o sută de ori foc* ***hrănit cu plîns, suspin, vaet...*** *iată termenii ce se. repetă în poezia lui Conachi. Ei definesc iubirea ca pasiune, mai precis: o pasiune nefericită. Nefericirea este, fără paradox, condiţia de existenţă şi fericire a îndrăgostitului. Toţi interpreţii*

lui Conachi vorbesc de puterea poetului de a inventa nenorociri, cu alte cuvinte: puterea lui de a se preface, neobosita lui impostură". Cred mai degrabă că explicaţia amestecului de disponibilitate erotică şi de dureroasă fixaţie se află în interpretarea iubirii ca pasiune, în sens etimologic, ca suferinţă adică. Eugen Simion. spune bine: **figurile crosului bolnav.** Dar impostură nu este. Conachi e, de fiecare dată, victima patimei lui, în care arde ca în focul gheenei. Nu simulează chinul, cum nu simulează plăcerea iubirii. Aceasta e sensibilitatea lui

specială; şi e fericit în nefericire (sau invers) cu toată sinceritatea. Nu pot vedea, în ***Ce durere, sufleţăle,*** *„tema mistificării sentimentale",* cum pretinde Eugen Simion, ci acelaşi chin paradoxal, ca formă a plăcerii: *„Dar năcaz, dar priveghere nu cu chin supărători./Ci cu hazul de plăcere unui foc răcoritori".* Aşa se explică de ce focul (analizat admirabil mai departe de Eugen Simion) în care ştie să intre nu-l opreşte pe Conachi să se joace cu iubirea şi cu fetişurile ei, ca de exemplu în versuri atît de japonez delicate ca acestea: ,, *Umbreluţă norocită, | la sama, că eşti menită / Să umbreşti un obrăjel / Plin de nuri şi frumuşel. / Câta să mi-l păzeşti tare | Şi de vînturi şi de soare, / Şi cînd alţi ochi i-o cată, / Să te pui drept faţa sa.' Că tu, umbreluţă, ştii / Că îi tem şi de stihii".*

Celelalte nouă studii sînt consacrate principalilor poeţi ai vremii. Ele sînt la fel de originale ca perspectivă. Noutatea provine din aplicarea unei metode inuzitate încă la noi. Şi, astfel, mult bătătoritul domeniu se dovedeşte capabil să ne rezerve surprize. Schimbarea la faţă a criticii, în ultimul deceniu, va atrage o schimbare la faţă a literaturii clasice. Literatura depinde de felul de a o citi. Chiar fără să afirme, explicit teoretic, o metodă nouă (sugerînd-o doar, prin referinţa la tematismul richardian), Eugen Simion o aplică îndeajuns de consecvent şi cu rezultate uimitoare. Despre lenăchiţă Văcărescu, obsedat de ideea datoriei, ca orice întemeietor, spune:,. *Imposibilitatea (sau refuzul) de a prinde, de a asuma obiectul, este, într-un plan mai profund al aventurii, imposibilitatea de a stăpîni limba. Zbaterea în laţul iubirii este şi zbaterea în laţul gramaticii"* După Alecu, *„gospodarul unei familii risipitoare";* cu darurile ei, Iancu Văcărescu *„are deja psihologia unui poet profesionist".* Sau despre Cârlova: *,.De lucruri, Car Iova se apropie totdeauna cu* ***milă.*** *O tristeţe fundamentală, care n-atinge, totuşi, proporţiile disperării, însoţeşte demersul său liric. O* ***tristeţe şi o blîndeţe*** *care vor să ocrotească o realitate fragilă, ea*

însăşi tristă, evanescentă (rumurile, păstorul întristat, filomila), supusă unei legi aspre: soarta". Nu pot cita decît astfel de fericite caracterizări globale, din care însă sînt trase toate consecinţele. Universul liric „în ebuliţie" al lui Heliade e descris la fel de minuţios ca acela matinal şi virginal al lui Bolintineanu: „ *Bolintineanu părăseşte* ***valea*** *romantică, nu rămîne fidel nici* ***stîncii*** *singuratice, mîndre, fantezia nu se leagă de cîmpie sau de colină, n-are apetit pentru o categorie specială a realului; imaginaţia vrea saşi apropie o lume mirifică, în care cerul, pămîntul şi marea fuzionează şi participă la o* ***existenţă virginală"; „Virginităţii*** *obiectului îi corespunde, în versurile lui Bolintineanu, o suspectă* ***moliciune.***

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

Privirea, intensă şi îndelungată, corupe frăgezimea lucrurilor. Matinalul trece repede spre un apus al voluptăţii... Sentimentul securităţii începe la Bolintineanu de la frontiera plăcutului, dulcelui, dalbului, desfătării, cu alte cuvinte: de la un anumit grad de corupere a matinalului, verguralului, suavităţii etc. "; *„Figura dominantă în poezia simţualistă a lui Bolintineanu este, putem zice, seducţia. Seducţia, repet, prin linguşire, prin acumulare de* bunuri strălucitoare, prin cultul suprafeţelor. Instrumentul ei predilect este privirea. *Privirea dintfi, matinală, inocentă, şi privirea din urmă, bolnavă, corupătoare, aceea ce confundă natura cu arta şi se hrăneşte din clişeele cele mai uzate ale poeziei".* Nu pot încheia fără a spune că *Dimineaţa poeţilor* împrospătează viziunea critică despre primii noştri poeţi şi este, în totul, o carte remarcabilă, prin idei, şi foarte plăcută la lectură.

(România literară, nr. 49, 1980)

„Scriitori români de azi, III"

Principalul merit al criticii lui Eugen Simion este de a inspira încredere majorităţii categoriilor de cititori: cu alte cuvinte, ea impune. E solidă, serioasă (chiar puţin hautaine, cum zic francezii), neumorală şi egală cu sine. Ironia, cîtă există, nu se vede decît rareori cu ochiul liber. Criticul se conduce după un spirit de justeţe şi de obiectivitate care face din seria *Scriitorilor români de azi* studiul cei mai temeinic şi mai util din cîte avem pentru epoca actuală. Stilul e totdeauna de o perfectă urbanitate şi nu îndeamnă la replici joase. Cînd, totuşi,

acestea s-au produs, prestigiul criticului a ieşit întărit. Ţinuta lui, dacă nu a putut descuraja agresiunea verbală, s-a dovedit strivitoare prin comparaţie. Rareori nedrept cu intenţie, Eugen Simion s-a străduit de obicei să-şi ascundă pornirile capricioase. Inaderenţa lui la anumite opere sau formule artistice se exprimă ocolit, refuzul e politicos, polemica (de puţine ori făţişă) deferentă. Şi-ar putea lua drept motto dictonul latinesc: sine ira et studio. Această atitudine poate să fie rodul unui efort de autoeducaţie, dar e, cu siguranţă, şi un dat temperamental. Criticul e mai curînd laborios decît spontan, întreaga lui activitate de pînă astăzi constituind dovada. O cunoaştere tot mai bună de sine i-a ajutat să-şi aleagă mijloacele potrivite. E, prin fire, un consolidator, nu un pionier. Şi chiar dacă o carte ca aceea de faţă, consacrată în definitiv literaturii în curs, ar părea sa contrazică, să observăm prudenţa cu care autorul a înaintat pe un teren lunecos şi plin de capcane. S-a aflat, necontenit, cu o jumătate de pas în urmă: e locul care-i îngăduie cea mai favorabilă perspectivă, în nici unul din

volumele ***Scriitorilor români de azi*** nu vom găsi ultimele tendinţe, ultimele opere, cele mai noi experimente. Construcţia edificiului a lăsat mereu literaturii răgazul de a-şi afla tiparele. Aproape toţi scriitorii comentaţi sînt, în sensul în care expresia poate fi întrebuinţată pentru contemporani, clasaţi. Mi-am explicat totdeauna în acest fel rezerva lui Eugen Simion faţă de cronica literară propriu-zisă, intermitenţele cu care a practicat-o (nu mă va convinge nimeni că nu a avut unele: multe reviste i-ar fi oferit bucuroase un spaţiu) şi caracterul majorităţii articolelor sale, care par concepute în vederea unei cărţi de sinteză sau sînt, pur şi simplu, capitole din ea. Doar în mod excepţional criticul a scris cel dintîi şi, încă, la autori necunoscuţi. A preferat să aştepte. Sprijinul pe care el l-a acordat poeţilor şi prozatorilor generaţiei de care aparţine sau celor cu douăzeci de ani mai tineri a fost real (şi n-ar fi onest să i-l contestăm), dar s-a manifestat în aceste condiţii. Nu vreau să fiu înţeles greşit: a consolida este, în critică, o operaţie la fel de necesară ca şi a deschide drumul. Nu e vorba de a fugi de risc, ci doar de a-ţi asuma alt fel de riscuri! Şi Eugen Simion s-a expus, de prea multe ori, atacurilor, pentru ca rolul jucat de el să mai poată fi pus la îndoială.

Criteriile selecţiei şi ale clasificări: din ***Scriitori români de azi*** trebuie interpretate prin această prismă. Aş observa chiar că prudenţa temperamentală

a autorului a crescut o dată cu experienţa, în ***Postfaţa*** la cel de-al treilea volum, Eugen Simion mărturiseşte: *„Cind am început, cu zece ani în urmă, să mă gîndesc la o carte despre literatura postbelică, nu ştiam ce mă aşteaptă".* Pînă la un punct, tuturor ni se întîmplă la fel. Deoarece *„literatura a sporit între timp enorm",* criticul s-a văzut silit să-şi calce promisiunea de a încheia panorama lui după al treilea volum: iată, acum, anunţă că ea va continua şi nici măcar nu aproximează pe întinderea a cîtor volume. Ceea ce, cu un deceniu mai devreme, părea realizabil, pare, astăzi, incert autorului. Opere ce puteau fi analizate în cîteva pagini pretind acum capitole mult mai bogate. Valorile s-au sedimentat. Cîţiva scriitori şi-au sfîrşit (unii, prematur) cariera literară. E absolut firesc să fie aşa, ceea ce vreau să subliniez este însă că Eugen Simion a devenit el însuşi mai precaut şi că elanul cu care a pornit la dram s-a mai potolit. Ar fi fără folos să alcătuim o listă de prezenţe şkuna de absenţe. Cînd autorul îşi va declara încheiată opera, vom putea discuta. Cartea s-a dezvoltat prin adaosuri şi reluări, aşa că nu putem şti cu adevărat cum va arăta în forma ultimă. O parte din autori sînt trataţi încă parţial, în primul volum, cu una ori două opere, aşa că vor trebui aduşi la zi. Doar capitolul despre Cezar Baltag a fost rescris în acest fel.

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

între primul volum şi următoarele două există şi o altă deosebire: volumele doi şi trei conţin, aproape fără excepţie, sinteze, în care cronicile succesive (unde au fost) s-au topit şi au dat un portret al operei, ceea ce nu se poate spune şi despre primul, în ce priveşte clasificarea, remarcăm şi aici o diferenţă, pe care o pun tot pe seama tot mai marii prudenţe: dacă poeţii continuă să fie grupaţi în categorii tipologice (şi mai rar, istorice), prozatorii şi criticii nu se mai bucură de acest tratament. Cred că Eugen Simion şi-a dat seama de inerentele contraziceri ale unei clasificări pe tipuri şi în ultimele două volume a renunţat, în bună măsură, la ea. E probabil şi că el va revedea, la o eventuală reeditare, întreaga sinteză şi va proceda la remanieri, în scopul asigurării unităţii. Mi-ar plăcea să-i sugerez unele soluţii, dar, pentru asta, ar trebui să am eu însumi o idee clară, pe care, de ce să mint, n-o am.

Mai nimerit decît să stăruim pe acest aspect (relativ, dar important!), este să încercăm să examinăm, prin sondaje, modurile criticii lui Eugen

Simion şi eficienţa lor în cîteva cazuri. N-am observat o predilecţie specială, în analize, pentru un gen ori altul. Criticul e acelaşi în paginile consacrate poeziei ca şi prozei, teatrului, ca şi criticii. Gusturile lui mi se pat totuşi limpezi, în ciuda felului cumpănit şi „democratic" de a comenta literatura. De exemplu, nu cred i ă mă înşel spunînd că Eugen Simion şi-a făcut despre poezie o anumită imagine care, - deşi grija de a întrebuinţa în fiecare caz instrumentul adecvat, precum şi toleranţa arătată diferitelor formule poetice, sînt incontestabile — divulgă unele preferinţe sau inaderenţe. Cele dintîi se referă la poezia gravă, îndeosebi lirică şi confesivă şi în care, în plus, poate fi urmărită simbolistica ascunsă ori un anumit substrat mitic. Ingeniozitatea, spiritul ludic, ironic, intruziunea epicului şi a teatralului în lirică trezesc mefienţa criticului. O ierarhie nemărturisită (şi poate nu deplin conştientă) a speciilor, poate fi, în parte, responsabilă de această împrejurare.

Fapt e că (aleg două exemple opuse) „seriozitatea", uneori dramatică, nu rareori cu accente patetice, sfîşietoare, din poezia Măriei Banuş prilejuieşte lui Eugen Simion una din cele mai bune analize din cartea lui, în care înţelegerea se sprijină pe simpatie, iar expresia critică are căldură şi nobleţe. Este, stilistic, registrul „înalt" al criticii lui Eugen Simion: *„Clarviziune agonică? Iată o interogaţie tulburătoare şi o definiţie posibilă a poeziei care îşi redescoperă tonalitatea adecvată şi uneltele. Poezia Măriei Banuş devine, cu adevărat* ***agonică*** *în sens mai profund existenţial: începe să vorbească de hotare şi răspîntii, de apăsarea de fulg a melancoliei şi, din ce în ce*

mai insistent şi mai convingător liric, de moarte". Exemplul contrar TI putem culege din studiul despre Nina Cassian, care e la fel de exact în caracterizări, multe memorabile *(„sufletul sîngeră şi spiritul străluceşte"),* dar indică o evidentă neaderenţă la spiritul paradoxal, ironic şi ludic al poeziei. Vivacitatea intelectuală, îndemînarea, experimentul modernist sînt, evident, note caracteristice pentru autoare, dar în identificarea lor criticul pune o perceptibilă îndoială de principiu: *„O poezie superior-mimetică, manieristă într-im grad avansat, supusă spiritului combmativ",* conchide el, şi simţind că definiţia ascunde un reproş, li displace, hotărît, formula respectivă. Mai mult, parti-pris-ul îl împinge la unele aprecieri, cum să zic, delicate. Antenele critice nereceptînd turnura paradoxală a unor versuri de dragoste, Eugen Simion se întreabă reprobator: *„Nu-i o exagerare din partea unei poete*

cerebrale să facă elogiul frunţii înguste?" Respectivele versuri conţin însă cel mult un fals elogiu: *„Dinţii tăi stelari, fulgerători, /parcă-mi muşcă inima adîncă, /Ah, mă înspăimînti eşti prea frumos! || Dar îţi mulţumesc pentru această/ frunte-ngustă, fără de idei, l ce mă lasă să privesc în tihnă / dulcea-ţi buză, dinţii tăi vicleni".* Altădată, cînd poeta scrie, într-un soi de fabulă, în aceeaşi manieră inconfortabilă pentru critic: *„O clipă am sperat, o clipă doar, /să mă înşel, şi să-i descopăr dedesubt /pateticele ugere materne, fecunde clopote, sau, daca nu, / pe un grumaz, virila încordare muşchiulară / a taurului, in zadar. / Era un bou neutru, fără patimi",* comentariul survine perplex: *„Ce asprime, ce nedreptăţire pentru tradiţionalul tovarăş al ţăranului, obiect de cult la alte popoare!"* Trebuie să admitem că poeta i-a }ucat aici un mic renghi interpretului. Nu mai e nevoie să explic de ce, în aceste condiţii, mi s-au părut mai juste, în esenţă, studiile despre Cezar Baltag, A. E. Baconsky, Mircea Ciobanu, Adrian Miran, Ileana Mătăncioiu (ca şi atîtea altele), decît cele despr& Florin Mugur ori Leonid Dimov. O oarecare dificultate de a nimeri lungimea de undă potrivită e de remarcat şi în capitolul consacrat avangardiştilor, neîndoielnic foarte serios şi informat, dar mizînd, în analize, pe elemente nu neapărat caracteristice acestui fel de poezie. Criticul pare a voi cîteodată să dea un sens non-sensurilor voite ale suprarealiştilor, pescuind simboluri sau teme. El caută, probabil, garanţii de ordine şi securitate a imaginilor, golfurilor unde valorile fanteziei sînt mai calme. Asocierile cu totul insolite le socoteşte comice. Aceasta fiind şi părerea lui G. Călinescu, n-ar fi trebuit să uităm că autorul ***Principiilor*** *de estetică* preciza că obişnuinţa noastră cu noul şterge, cu vremea, respectiva impresie. Numai ceea ce e prea nou în literatură ni se pare cîteodată ilar.

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

După o jumătate de veac de experimentare a limitelor puterii noastre de a cuprinde contrariile, nu mai sînt convins de corectitudinea impresiei lui Eugen Simion. Probabil că, şi în această împrejurare, e vorba de un gust care refuză o formulă.

Dacă privim, în totalitate, analizele de poe'zie ale criticului, ne dăm seama mai bine de un lucru: există în ele o indenegabilă potrivire între obiectul dezvăluit şi metoda folosită. Obiectul, de regulă, e un anumit conţinut spiritual-afectiv - teme, .motive, atitudini, obsesii - şi simbolistica în stare să-l traducă. Orientarea spre „existenţial" a criticii îi hotărăşte instrumentele, care nu ţintesc decît atît cît e necesar expresivitatea propriu-zisă, limba, structurile materiale

ale discursului, situîndu-se de obicei în planul valorilor morale, filosofice, „vitale", ale liricii. Elementele cu care operează criticul sînt de aceea, mult mai des acelea individuale, empirice, irepetabile, şi care ţin de o experienţă a fiinţei, şi doar accidental acelea generale, categoriale, recurente, revelînd o experienţă de limbaj. Critica de poezie a lui Eugen Simion reprezintă o variantă personală a criticii profunzimilor, înclinată spre tematism şi nu spre structuralism, în alţi termeni, nivelul ei privilegiat este conţinutul formei şi nu forma conţinutului.

Din cele şase sute de pagini ale volumului, peste patru sute, adică mai mult de două treimi, sînt consacrate poeziei. Proza şi critica îşi împart oarecum echitabil treimea rămasă. Judecind din acest unghi cantitativ, al numărului de pagini, ordinea interesului lui Eugen Simion este, referindu-ne la prozatorii comentaţi în volumul trei, următoarea: Sorin Titel şi Ion Băieşu, Constantin Ţoiu şi G. Bălăiţă, Teodor Mazilu şi Octavian Paler, Bujor. Nedelcovici şi Radu Cosaşu. Ca să nu se creadă că urmăresc cu tot dinadinsul să-l pun rău cu scriitorii, să adaug că aceasta nu e, neapărat, şi o ordine valorică. Ea ne furnizează totuşi unele indicaţii, măcar în privinţa metodei de analiză. Critica de proză a lui Eugen Simion e mai descriptivă decît aceea de poezie, în care, dacă nu lipsesc citatele, predomină dorinţa de sistematizare în jurul unor atitudini şi simboluri-cheie. Romanele şi nuvelele sînt mult mai des repovestite, cam în manierea lui G. Călinescu (de al cărui stil, în paranteză fie zis, Eugen' Simion e mai apropiat astăzi decît la începuturile lui); cu arta reţinerii esenţialului şi, cînd e cazul, cu umor. Judecăţile de valoare sînt de obicei implicite, ceea ce nu înseamnă că inexistente, dovadă reacţia iritată a unui romancier, deşi studiul în cauză mi se pare pe cît de exact, pe atît de favorabil. Implicite sînt şi caracterizările sau definiţiile, greu de spicuit spre a le cita, ca ilustrare a talentului criticului. Iată una singură (e drept, privitoare la eseistica prozatorului): *„Eseistul (Octavian Paler) pune patimă şi iscusinţă în*

astfel de lecturi subiective, mereu in acel stil războinic (un stil al deciziei şi al ultimatumului'), eliminîndspaţiile de respiraţie calmă, de răsfăţ şi ironie... Radicalismului moral îi corespunde, astfel, un radicalism al stilului de a specula in domeniul ideilor morale ". Există, în această secţiune, şi cîteva portrete, lovinesciene ca afinitate, ca şi scurte biografii, bazate pe scrisori solicitate autorilor. E! arată la Eugen Simion o anumită plăcere de a face proză în marginea prozei (acelaşi e uneori şi sensul rezumatelor de roman). De la

autorul ***Timpului trăirii, timpul mărturisirii*** ne puteam aştepta, în definitiv, la această orientare a criticii lui spre proză.

Cu un portret se deschide şi secţiunea ***Critici şi eseişti,*** al lui Alexandru Paleologu, văzut, din punct de vedere vestimentar, ca un personaj proustian *(„stilul acesta supravegheat, distins şi oarecum distant",* a cărui eleganţă sobră ar contrasta cu ţinuta sportivă a intelectualilor din epoca noastră,,, *cindprofesorii vin la Universitate in blugi etc ")* Portretul e frumos, dar, îndrăznesc a afirma, eronat. Cine îl ştie pe autorul ***Bunului simţ ca paradox,*** purtîndu-şi cu nonşalanţă blugii şi sandalele pe piciorul gol chiar şi în ocazii solemne, îşi dă seama ce vreau să spun. Forma lui de epatare e inversă decît aceea a lui Swann sau a lui Marcel însuşi din romanul lui Proust. Despre eseurile lui Al. Paleologu, Eugen Simion scrie admirabil, deşi sînt prea puţine asemănări între critica celor doi. Se vădeşte o dată mai mult că un critic poate avea receptivitate faţă de formule foarte deosebite de a sa. E instructiv să notez şi că, dacă în poezie mi s-au părut vizibile graniţele între care se mişcă sensibilitatea estetică a lui Eugen Simion (sau, în orice caz, între care se simte acasă), în critică mi-ar fi mult mai dificil să le trec pe hartă. Nici cu M. lorgulescu, Livius Ciocârlie sau N. Steinhardt nu-i descopăr lui Eugen Simion cine ştie ce afinităţi şi totuşi studiile despre toţi trei sînt juste şi scrise cu simpatie. Mircea lorgulescu *„e mereu de faţă unde se intîmplă ceva in literatura noastră",* afirmă Eugen Simion într-una din acele formulări ce se ţin minte şi de care, fără a abuza, el uzează uneori. N. Steinhardt e portretizat foarte frumos: *„Pe memorialistul acesta cu faţa uscată de sftnt bizantin şi barba rebelă de rabin din nordul Moldovei îl zăresc uneori pe stradă: singur, adus puţin de spate, mereu zorit, preocupat mereu de ceva ce scapă înţelegerii mele. L-ai crede coborît dintr-o gravură veche, aceea, de exemplu, ce înfăţişează cu exeget de texte sacre, strecurîndu-se pe lingă zidurile cetăţii, într-un ev mediu mistic. Trăieşte în ultimii ani retras într-o mănăstire din norul ţării".* A înţelege nu înseamnă a accepta pe de-a-ntregul. Studiul despre Ov. S. Crohmălniceanu e caracteristic pentru felul în care Eugen Sirrtion

împleteşte acordul cu dezacordul şi în care explică fora să condamne. Nu cred că el ascunde ceva şi din ceea ce gîndeşte despre evoluţia criticii lui Ov. S. Crohmălniceanu: francheţea e desăvîrşită. Nimic nu e însă nedrept ori ofensator în aceste pagini, în care destinul unui critic e legat de destinul unei epoci (şi ce epocă!) din literatura română: ,,*Cine vrea să-şi facă o idee despre*

evoluţia criticii române între 1950-l960 şi despre replierile ei spectaculoase poate urmări, cu încredere, studiile lui Ov. S. Crohmălniceanu, cronicarul literar cel mai important al momentului. El a trecut prin toate evenimentele şi a supravieţuit schimbărilor de direcţie, «clarificărilor», analizelor, criticilor şi autocriticilor ce se ţin lanţ. A fost în repetate rînduri atacat pentru cosmopolitism şi alte «derivaţii» ideologice, a atacat la rindul lui revizionismul in literatura şi critica literară. Spirit angajat, ascuţit, om de gust, a încercat să reprime prin analize caustice poezia proletcultistă şi proza acefală, artificială, din epocă şi a reuşit in unele cazuri. A suportat consecinţele şi a tăcut oarecare vreme, după care a luat-o de la capăt".

Scriitori români de azi (afiată deocamdată la al treilea volum) va deveni, într-o zi, cea mai importantă sinteză critică a literaturii noastre contemporane. Simplii amatori de literatură ori specialişti o vor scoate din raft ori de cîte ori vor voi să afle o opinie autorizată, competentă profesional şi onestă intelectual.

(România literară, nr. 20, 1984)

„Critica bine temperată"

Două trăsături mi se par definitorii pentru activitatea critică a lui E. Simion.

Aş numi-o pe cea dintîi *lovinescianism.* De numele lui E. Lovinescu, despre care E. Simion leagă, înainte de orice, o carieră întreagă consacrată literaturii contemporane, între 1919 şi 1943, criticul de la „Sburătorul" n-a fost doar susţinătorul cel mai de seamă al noii literaturi române de după Marea Unire, dar, într-un fel, criticul care i s-a devotat în exclusivitate şi care a făcut pînă şi din volumele despre Maiorescu un prilej de a afirma valorile actualităţii ideologice şi culturale. La rîndul lui, E. Simion a fost, cu puţine excepţii, atras de contemporaneitate. Excepţiile sînt studiul lui de debut despre proza eminesciană, urmare a lucrului în echipa lui Perpessicius, şi ***Dimineaţa poeţilor,*** al cărei titlu spune singur că e vorba despre cei dintîi poeţi români. Jurnalele (francez, german) nu intră în categoria criticii. Masivele tomuri intitulate ***Scriitorii români de azi*** reprezintă una din

foarte rarele tentative de a cuprinde într-un tablou poezia, proza şi dramaturgia deceniilor de comunism. Cu unele retipăriri, reluări sau adaosuri, ele acoperă, ca o umbrelă, cam tot ce s.-a scris important şi oferă cea mai obiectivă panoramă a unei epoci literare deloc obişnuite. Pentru cititorii de mîine

(şi deja pentru cei de azi), această obiectivitate începe să nu mai fie corect înţeleasă. Lumea a uitat că se putea (totuşi!) scăpa de rigorile cenzurii comuniste şi că destui comentatori ai fenomenului precoce din ***Restriştile*** lui Voronca, ori în simbolismul tardiv al ***Orei fîntînilor*** lui Vinea, a fost o vreme abandonat în favoarea manifestărilor şi practicilor unei arte care credea că schimbă definitiv poezia, tematica şi limbajul ei. O dată experienţa consumată, toţi trei au redevenit ce fuseseră dintotdeauna: Maniu, un chtonic, cu un puternic instinct plastic imaginea dată de el literaturii vremii să nu mai fie acceptabilă pe de-a-ntregul ori să cadă sub contestarea generaţiilor noi. Dar este o imagine memoralmente corectă, ceea ce oferă deja o garanţie enormă de neinfestare ideologică, în condiţiile în care coloana vertebrală a multor confraţi într-ale criticii s-a curbat deseori şi reversibil.

O particularitate a raportului pe care E. Simion l-a întreţinut cu literatura actualităţii vine şi din faptul că el n-a fost, la drept vorbind, un cronicar literar. Desigur, a scris cronică în mod frecvent (scrie şi astăzi în *Literatorul* şi în *Caiete critice),* dar nu cred că punctul forte al activităţii lui critice trebuie căutat în foiletonul săptămînal avînd ca obiect o apariţie editorială recentă. Se remarcă lesne că foiletonistul a .,fugit" deseori în comentarii cu un caracter de generalitate sau a publicat pe spaţiul rubricii fragmente din studii mai ample, destinate de la început unor cărţi de istorie literară. Meritul principal al criticului a fost acela de a încerca să nu prindă cu promptitudine pulsul valorilor ,.la zi", dar să dea, după un oarecare timp, primele sinteze adevărate Lipsit de spontaneitate (şi în gust, şi în elaborare), E. Simion şi-a îndreptat atenţia către comentariul analitic, evitîndu-l pe acela nemijlocit evaluativ. Studiile lui surveneau de obicei cînd exista un anumit consens al oamenilor de meserie în privinţa valorilor cărţilor ori a scriitorilor; şi ele profitau din plin de apele calem pentru a le străbate în toate direcţiile şi pentru a formula cele dintîi observaţii quasi definitive.

Avantajul acestui efect de distanţare a fost că, dintre criticii generaţiei noastre, E. Simion s-a numărat printre cei mai rapid asimilaţi de şcoală. Manualul omologhează nu numai poezia ori proza unei epoci, dar şi critica ei. Tipul de studiu preferat de E. Simion a interesat automat şcoala, săracă, în general, la capitolul literatură

actuală şi mai ales la critică actuală. Profesorii au mai mare nevoie de comentarii, de analize decît de judecăţi de valoare. Circulaţia textelor din ***Scriitorii de azi*** *m* şcoală şi universitate a întrecut-o pe a tuturor celorlalte scrise în epocă. Nu există profesor de limba română din ultimul sfert de veac care să nu le fi citit, utilizat ori predat. Tezele de bacalaureat ori de admitere au abundat în citate ori în preluări nedeclarate din cărţile lui E. Simion. Metaforele lui critice s-au tocit pe băncile şcolii şi universităţii pînă la a deveni clieşee. Cred că E. Simion e la fel de iritat (ca şi mine de ale mele) de soarta unora dintre formulele puse de el în circulaţie, cum ar fi - cea mai tocită din toate! - aceea care face din N. Labiş „buzduganul unei generaţii", după asemănarea cu buzduganul pe care zemeul din basmele noastre populare îl făcea să izbucnească în poarta casei cu mult înainte ca el însuşi să-i treacă pragul, (îmi închipui că E. Simion a avut în subconştient imaginea aplicată de G. Călinescu, în ***Istorie,*** vocii profesorului lorga în drum spre amfiteatru unde-şi ţinea cursul). Această banalizare este inevitabilă şi nimeni nu este cruţat de ea.

A doua trăsătură (la care m-am referit la începutul articolului) a criticii lui E. Simion este natura ei fundamental descriptivă, adică tradiţională, în bună parte, succesul acestei critici în mediile didactice se explică şi prin modul oarecum conservator în care autorul ***Scriitorilor*** *de* ***azi*** şi-a conceput şi practicat meseria. Nu doar că şcoala nu iubeşte noutatea: dar îmi vine greu să-mi imaginez în mîinile unui dascăl altă metodă decît aceea descriptivă tradiţională. Structuralismul, semiotica ori interpretările derivate din naratologia modernă n-au cucerit şcoala, chiar dacă au făcut autoritate în universitate. E. Simion s-a ţinut constant departe de metodele noi. Singura care l-a fascinat la un moment dat (şi care a dat roade vizibile în ***Dimineaţa poeţilor,*** dar nu şi în studiile despre contemporani) a fost tematismul richardian, într-o variantă întrucîtva simplificată, şi, în orice caz, bine temperată, în general însă, E. Simion a descris cu instrumente clasice poezia ori romanul, a rezumat, a povestit şi a schiţat portrete. Stilul criticii lui a rămas, în aceste condiţii, perfect inteligibil. Accesibilitatea n-a fost chiar marea iubire a criticilor, mai ales din anii '70, cînd structuralismul şi naratologia le oferiseră deja un jargon îndeajuns de sofisticat. Trebuie spus că E. Simion a refuzat cu hotărîre acest jargon, preferîndu-i vechiul impresionism lovinescian, abia împrospătat sub raport tehnic. Cu vremea, s-a accentuat latura subiectivă, confesivă a criticii lui (şi Lovinescu a cunoscut o evoluţie asemănătoare), în avantajul unei expresivităţi mai „personale", mai suple şi mai simpatice. Dar tehnicismul nu i-a intrat niciodată în graţii criticului,

nici schemele, „desenele", ori tabelele la modă printre studenţii profesorului.

Aş dori să spun, în încheierea acestor sumare consideraţii, cîteva cuvinte despre felul cum citesc eu însumi critica lui E. Simion. E vorba de o apreciere de lectură (şi de relectură), în care gustul joacă rolul principal. Am lăsat la urmă aceste observaţii, fiindcă am vrut să fiu sigur că ele vor fi interpretate cum se cuvine, aşadar, după ce am înfăţişat cu o anume ştiinţifică răceală (atîta cîtă ne permite critica) trăsăturile operei lui E. Simion şi i-am sugerat locul ocupat în critica postbelică.

îl găsesc pe autorul ***Scriitorilor de azi*** prea rigid pentru gustul meu şi cu o viziune mai degrabă conservatoare asupra literaturii. Nu i-a plăcut niciodată să rişte. Judecăţile lui (în general, acceptabile) au venit după ce lucrurile s-au aşezat şi nu mai există primejdia unei compromiteri (prin exces de laudă ori de negare). Deşi a stat peste trei decenii în foişorul cu priveală (cum era numit acum două sute de ani miradorul) al criticii, e greu de spus că a descoperit ori că a lansat un scriitor. Nu e singura menire a criticii aceasta, recunosc, şi nici măcar nu sînt convins că e.cea mai de seamă, dar pare oarecum, curios să izbuteşti performanţa, cînd eşti.cronicar, de a scrie totdeauna al doilea despre autori. Sub acest raport, E. Simion e un fel de Raymonth Poulidor (ciclistul francez al anilor '60) al criticii noastre de după război. Lipsa aceasta relativă de curaj se observă şi în tratarea să-i zicem nediferenţiată a scriitorilor. Dincolo de M. Preda şi alţi unul sau doi senatori de drept ai istoriei contemporane a literaturii, toţi ceilalţi scrikori sosesc, în reprezentarea lui E. Simion, în pluton compact (în virtutea inerţiei, recurg tot la o metaforă din ciclism). Aceasta se explică prin faptul că E. Simion n-are suficientă vigoare nici în entuziasm, nici în dispreţ. Polemica a practicat-o rarissim şi nerelevant. Aşa cum n-a propus un autor, nici n-a demolat pe vreunul. Cronicile lui conţin judecăţi cuminţi. Aerul lor e călduţ. Te poţi aştepta din partea lui mai curînd la o banalitate decît la ceva şocant. Lipsa preferinţelor e vădită: criticul scrie la fel despre oricine. E un avantaj aici: egalitatea de umoare. Dar şi un dezavantaj: slabul accent emoţional. Un critic care nu-şi dă niciodată în petec, probabil din cauza unui *seif control* perfect, e tot aşa de puţin simpatic ca o femeie splendidă, dar frigidă.

Bănuiesc critica lui E. Simion de o carenţă esenţială: inautenticitatea.

Criticul ***Scriitoruld e azi*** e acelaşi cu toţi şi egal cu sine însuşi. Dar n-are (sau n-o comunică) decît o minimă bucurie a lecturii. E sastisit de cărţi ca Don Juan de femei, fiindcă a descoperit relativ

Literata
cronici[1])
imprimi
general
lucruri i
de eruc
căci ra
formul
spre
impre>
în adr
explici!
„Ai *fiecare* j *încred* | *el, 'in t faci ac*| *sa nu tragicei, în* j *antich* j *pereni şi a ei*
'
C'c«
doua ' Ca şi | fin de'
sau >' coinc cosmi *artist* sister capitt recen fabul | supei M
contt' deosi (penti' „isto I. M

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

repede că toate cărţile sînt la fel. Temperatura frazei lui critice nu creşte şi nu scade niciodată dincolo de o anumită limită. Pare ,şi puţintel ţeapănă, din pricina ştraifului şi a unei atitudini *hautaine,* cum zic francezii, a autorului. Scriind despre toată lumea (ceea ce este un merit), nu poţi să ştii ce înclinaţii are (ceea ce este un defect). Şi nefiind constrins de nici un imbold lăuntric, e supus modei. C. Noica i-a displăcut teribil de la început, în aşa fel încît a recenzat nefavorabil ***Jurnalul de la Păltiniş,*** nesesizînd parcă faptul că el aparţine lui G. Liiceanu şi că Noica nu e decît un personaj în acest jurnal. După revoluţie, a devenit însă recenzentul oficial al autorilor în generaţia lui Noica interzişi sau ucişi de comunism. Dar nu văd nici cea mai vagă afinitate între el şi EHade ori Vulcănescu. Articolele despre aceştia sînt inodore şi incolore. Le scrie şi le rescrie totuşi, ca şi cum ar asculta melodia unei arii a timpului.

Cea mai atrăgătoare (şi stilistic) parte a operei lui E. Simion rămîne, la relectură, acea memorialistică din ***Timpul trăirii, timpul mărturisirii,*** unde morga obişnuită a fost înlocuită de o anumită căldură a confesiunii. Şi dacă în critica propriu-zisă se observă mai lesne efortul, deseori laborios, decît talentul spontan, în jurnalul amintit ies la iveală nebănuite daruri de portretist şi de evocator.

(România literară, nr.20, 1993)

232

Lucian Raicu LUCIAN RAICU „Reflecţii asupra spiritului creator"

„La originea scrisului se află un şoc, mai exact spus o ruptură", afirmă Lucian Raicu într-unul din atît de interesantele sale „fragmente critice" (strînse în *Reflecţii asupra spiritului creator* ca într-un jurnal de lectură); idee pe care o ilustrează cu o întîmplare relatată de Andre Gide în *Feuillets d'automne.* Deşi întîmplarea *„pare desprinsă din genul oarecum facil al memorialisticii de almanah literar",* ea de fapt *„spune enorm despre Gide".* Fiind, la 27 de ani, primar peste propria sa proprietate din Calvados, Gide cunoaşte pe un oarecare Mulot, lucrător necalificat, folosit la muncile cele mai grele şi dezonorante, îr5 ciuda faptului că omul avea unele însuşiri care-l deosebeau de consăteni pînă la a părea *„fiul din flori al vreunui aristocrat".* Intervenind pe lîngă administratorul său, în favoarea lui Mulot, Gide află că admirabilul bărbat îşi datorează situaţia actuală împrejurării că are cazier judiciar. Gide e surprins. *(„Să fie acesta şocul de care vorbeam ?* - se întreabă Lucian Raicu. *Ei bine, nu ").* Discută cu Mulot care-i declară că fusese victima unei erori judiciare. Nu fără insistenţe, smulge de la el istorisirea următoare: abia liberat din armată, cu ani în urmă, Mulot lucra pentru Compania de Căi Ferate la consolidarea unui taluz; nişte vînători pătrunseseră în zonă, în căutare de vînat, deşi lucrul era interzis, şi împuşcaseră un iepure; jandarmii le dresaseră proces-verbal de contravenţie, bazaţi pe mărturiile cîtorva din lucrători; ulterior însă, cum se dovedise că vînătorii au rubedenii sus puse, totul căzuse baltă, iar lucrătorii de la taluz îşi retrăseseră, de frică, mărturiile; toţi, în afară de Muiot care perseverase întru-adevăr şi fusese pînă la urmă condamnat pentru mărturie falsă. Reacţia lui Gide e „o nestăvilită indignare". Dar şocul, ruptura, nu se produc nici în acest punct al întîmplării. Tînărul primar pleacă la Paris încercînd să obţină dreptate pentru Mulot. E însă prea tîrziu spre a se reface procesul şi prea devreme pentru o ştergere a cazierului. Timpul trece, Gide vinde proprietatea din Calvados, uitînd de Mulot. Dar, revenit în sat peste ani, şi întîlnind pe fostul administrator, din vorbă în vorbă, îşi aminteşte de prietenul său. Află că îi fusese prescris cazierul şi ajunsese primar într-un cătun vecin. Dar

află încă ceva mult mai important; şi anume că Mulot îl minţise, povestea cu vînătorii fiind o pură invenţie: fusese condamnat pe drept, fiindcă violase o fetiţă. Gide e uluit, lovit în buna lui credinţă, jignit. Iată şocul! Comentariul lui Lucian Raicu încearcă să desprindă semnificaţiile acestui şoc.

Astfel de întîmplări găsesc *„numai ţi numai pe cei în stare să le primească",* observă criticul, pe cei care se lasă loViţi de ele, dezarmîndu-se singuri de orice orgoliu sau prejudecată. Revelaţia tuturor acestora nu e, apoi, exclusiv de ordin moral: *„ ar fi o platitudine să credem că ea se reduce la descoperirea (umilitoare, desigur) a rupturii dintre imaginea privitoare la Mulot şi adevărul crud, batjocoritor".* Revelaţia - încheie Lucian Raicu - începe să capete sens abia cînd se deschide spre un „orizont abisal", acela al *„perfecţiunii minciunii avansate de Mulot". „Minciuna poate fi la fel de coerentă ca adevărul! Mai mult: minciuna poate fi la fel de adevărată ca adevărul! Sau, poate, mai adevărată?! Relatarea (de înaltă ţinută literară, dar şi morală) a lui Mulot în postură de ' «victimă a justiţiei» este mult mai convingătoare, mult mai verosimilă decît adevărul expus în zece cuvinte la sfirşit; un adevăr fad, cam stupid, cam melodramatic - şi totuşi, spre deosebire de admirabila şi răscolitoarea minciună, un adevăr; absolut de necontestat, dar sărac, plictisitor, în ciuda aspectului său vag senzaţional: senzaţional de duzină, «făcut», «literar»jn sensul mediocru al* ***cuvînţuhti**.**

De ce am dat acest lung exemplu din *Reflecţii?* Nu numai pentru subtilitatea şi profunzimea diagnosticului pus de Lucian Raicu în cazul Gide-Mulot, dar şi pentru că el ilustrează foarte bine modul de a gîndi şi metoda criticului. Cine, mai ales, i-a citit cartea despre Gogol -minuţioasă şi adîncă, originală şi temeinică, - înţelege uşor acest lucru. Faguet spunea că a citi bine înseamnă a citi încet. Critica lui Lucian Raicu este una lentă, înaintînd prudent, cu paşi mici, ocolind, tatonînd, fixînd. Psihologic, ea reprezintă o formă a amînării şi, nu întîmplăfor, criticul socoteşte că scriitorul „este adesea un om cu atitudini şi reacţii întîrziate". Reacţia - a artistului, ca şi a criticului - la şocul realului (în cazul criticului la al cărţii citite) trebuie să fie întîrziată pentru a cumula suficientă energie, în artă, spre deosebire de viaţă, promptitudinea nu e profitabilă, ducînd la epuizarea prea rapidă a energiei şi la scăderea tensiunii. Artistul (şi criticul) îşi pun singuri obstacole, îşi cultivă şi sporesc tensiunea pînă la a o face de nesuportat. Această concepţie despre creaţie Lucian Raicu o exprimă în toată cartea sa de azi, sprijinind-o pe exemple numeroase, cele mai multe (covîrşitoarea majoritate) fiind

alese din rîndul operelor mari ale lumii, într-un articol despre *Reflecţii* de acum cîtăva vreme, Mircea Zaciu a descris „ermitajul criticului" şi nu are rost să-i repet operaţia: dar mi se pare că natura exemplelor oferite de Lucian Raicu este semnificativă şi dincolo de numele ca atare. Desigur, o capodoperă e totdeauna o dovadă mai demnă de luat în seamă decît o operă măruntă. Dar încă:

în cazul ei, amînarea, tensiunea, obstacolul ating cote pe care opera măruntă nu le cunoaşte. Există o intensitate a cîmpului unei capodopere care atrage evident pe L. Raicu. Toată critica lui gravitează în această zonă. Autorul *Reflecţiilor* e un vulcanolog care caută apropierea craterelor şi iminenţa exploziilor, mereu ameninţat să piară ca Pliniu cel Bătrîn, sub lava unyi Vezuviu literar, în recenzii, la cărţile obişnuite, criticul reface în imaginaţie aceeaşi mare activitate vulcanică, de unde şi impresia de excesiv, de emfatic, de inaderenţă la obiect pe care ele o lasă adesea.

Domeniul predilect al criticii lui Lucian Raicu este, în definitiv, acest spaţiu în care forma operei se întrezăreşte din aburii fierbinţi ai naşterii ei. Lucian Raicu vorbeşte de o coincidenţă între formă şi geneză: *„Opera finită, înţeleasă bine, nu este altceva declt reprezentarea exactă a drumului spre ea şi, deopotrivă, descrierea atentă a procesului de producere tinde să se identifice pînă la urmă cu imaginea înţeleasă a operei închegate".* Şi, în concluzie: *„Orice critică a operei este o reconstituire a genezei ei şi orice tentativă de surprindere a momentului genetic este şi o definiţie veridică a operei constituite".* Ideea e frumoasă, aplicabilă însă doar pe jumătate criticii lui Lucian Raicu al cărui obiect nu este totuşi aproape niciodată opera propriu-zisă, ci posibilitatea ei. Consideraţiile cele mai frapante (ca acelea despre Gide-Mulot) se mişcă într-un cîmp de potenţialităţi, acolo unde opera, în stare născîndă, mai poartă pe corpul ei spuma virtualităţilor de tot felul. Această critică respinge (nu de tot şi nu, desigur, şi în principiu) orice approach pur formal, de tip structuralist, în care opera nu este decît un obiect sau o reţea. Ea e mai aproape de psihocritică, fără a urmări însă aspectul anecdotic, exterior evenimenţial. Opera este adevăratul eveniment în biografia oricărui creator, replică L. Raicu biografiştilor de felul fui Henri Troyat sau. Maurois. E oricum o critică de identificare, de trăire, un dialog între conştiinţe, în sfîrşit, principala ei vocaţie este aceea analitică. Sinteza e respinsă de două ori: o dată pentru că pare a nu reţine din ,.viaţa" operei decît termenul final, acela ce poate fi fixat într-o formulă, floarea pomului, culeasă cu un gest elegant, dar ofilindu-se fulgerător* şi a doua oară pentru că e, prin natură, prea categorică.

(„Rugat să rezume în două-trei fraze sistemul său filosofic, Bergson răspunde că dacă ar putea să facă asta n-ar mai fi scris sistemul, că tot sistemul este încercarea de a face acest rezumat": iată un paradox aparent, care defineşte o gîndire - critică, filosofică, - analitică, pentru care a rezuma înseamnă a complica, a nuanţa şi a ezita la nesfîrşit). Observatorul literaturii ca potenţialitate, nu are cum iubi recea

*Literat^*

cronici impri genera lucruri de erudj căci formul spre a imprev în adm explica „Mi *fiecare încrede el, în or faci act sa nu n tragicii, el, în antichit pereniti şi a epc'* Can; doua *st* Ca şi în **fin** de s sau XX *(coincis i! *cosmog* i *artistic-';* sistema capitole recenzii fabuloa supeno Mu] ***contem(*** deosebi l pentru „istorie I. M. S

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

încremenire a sintezelor şi lipsa lor de nuanţă. O lungă călătorie prin rădăcini şi prin tulpină, tinzînd necontenit spre coroana înfloritä, dar amînînd, amînînd accesul la floare - iată visul secret al acestei critici „interioare" (chiar şi cînd nu e profundă), lente (ca demers, chiar şi cînd atenţia e numai simuiată) şi impregnată de subiectivitate (chiar şi cînd e vorba doar de un mod al spunerii, de un ton al vocii şi nu de adevăruri personale), între criticul-fluture (sau albină?), ce colindă florile, şi criticul-cariu, ce sapă infinite canale, instalîndu-se în casa altuia ca în casa proprie şi „renovînd-o" după gustul lui, nu mai e nevoie să spun care e metafora potrivită cu spiritul **Reflecţiilor** lui L. Raicu.

Reflecţiile rezultă, în fond, din ce a căzut de la masa autorului lui ***Gogol sau fantasticul banalităţii*** ori al lui ***LIviu Rebreanu:*** nu pun nici o intenţie peiorativă în afirmaţii. Un critic citeşte multe cărţi despre care nu scrie; îi trec prin minte idei ce nu-şi găsesc întrebuinţare în studiile sale; nimereşte formulări fericite pentru care nu are loc imediat. Aceste „rămăşiţe" (firimituri sau mari bucăţi) sînt uneori extrem de interesante, pline de sugestii şi au, în tot cazul, un caracter de bruion care face ca gîndirea scriitorului să poată fi surprinsă la lucru, în ebuliţie, pe viu. ***Reflecţiile*** lui L. Raicu au acest merit şi le-am citit cu plăcere şi cu folos. Autorul nu e numai un om inteligent şi cultivat, dar o personalitate foarte originală: „spectacolul" oferit de o astfel de minte e pentru oricine instructiv. Din cele trei secţiuni ale cărţii, mi s-a părut că prima (aproape trei sute de pagini din patru sute cincizeci) este, tocmai din

acest motiv, cea mai bună. A treia fiind oarecum hibridă, a doua (în care obiectul reflecţiilor este critica) cuprinde multe pagini de pură constatare, neamănunţite, ce par oarecum ocazionale. Aerul de jurnal, de confesiune, acel accent inimitabil de sinceritate pasionată (pe care L. Raicu ştie s-o şi joace atît de bine), părînd a comunica nu roadele unei gîndiri, ci gîndirea însăşi, în plină manifestare, stilul voit fără strălucire, aproape chinuit, fraza lungă, abundentă în paranteze, sublinieri şi ghilimele (din dorinţa de ; prinde toate nuanţele), pînă la sofisticare, toate acestea se întîlnesc mai ales în secţiunea iniţială a ***Reflecţiilor*** şi-i formează farmecul şi interesul.

(România literară, nr. 6, 1980)

„Fragmente de timp"

într-un interviu acordat anul trecut lui George Arion pentr „Flacăra" şi reluat în finalul ***Fragmentelor de timp,*** Lucian Raicu se

referă la o celebră expresie a lui Stendhal: *„Avoir pour metier sa passion".* Făcînd-o a sa, criticul mărturiseşte a fi avut noroc în alegerea profesiei pe care o exercită dintotdeauna deoarece acesta s-a confundat cu o vocaţie. Oarecum în prelungirea acestei idei putem observa că nimic nu caracterizează mai bine pagina criticului. decît *patosul.* Inteligent, cultivat, dotat cu simţul umorului, Lucian Raicu o are, mai presus de toate aceste însuşiri, pe aceea a seriozităţii. El ia lucrurile în serios şi vrea să fie luat, la rîndul lui, în serios. Critica i se pare o experienţă spirituală: nici mai mult, dar nici mai puţin decît atît. îşi pune întreg sufletul în ea. E sincer, dar nu dispus să se confeseze. *„Nu vă încredeţi in confesiuni",* îl previne el pe colocutor. Vreţi să ştiţi ceva despre mine? *„Luaţi de pildă capitolul Cu Tolstoi din Calea de acces, ultima mea carte. Aflaţi acolo totul. Chiar şi eu, în rarele clipe cînd devin curios de mine însumi, citesc trei-patru pagini, cu destulă mirare, cu destulă resemnare; va să zică asta este. [...]. In capitolul amintit este chiar vocea mea vorbind despre Tolstoi".* Aşadar calea de acces spre fiinţa autorului nu e alta decît opera lui. Şi: „ *Calea de acces este calea care duce... pe care nu se află nimic, nici o idee primită, nici o prejudecată, nici o povară purtată inutil de colo pînă colo",* îţi vine să repeţi vorbele criticului: va să zică asta este! Nu cunosc, în toată literatura română, un critic mai apropiat de ceea ce s-ar putea numi starea genuină a criticii. El spune: *„..Lectura este o experienţă suportată, iar scrisul este o practică în cadrul căreia, angajîndu-ne şi inventîndu-ne, avem curajul să*

propunem altora să ne suporte pe noi, pur şi simplu ". Plăcerea lecturii este una impură, înrudită cu suferinţa. *„Da, o boală-nvinsă-i orice carte",* remarcă Lucian Raicu în cuvintele poetului. A da curs vocaţiei, care înseamnă, în ce-l priveşte, dorinţa de a citi şi de a scrie despre ce citeşte, e altceva (şi mai mult) decît a se lăsa în voia plăcerii, a jubilaţiei, a exultării. Descoperă, e drept, în lectură un fel nemijlocit şi prezent de a se manifesta, un epicureism sui-generis, asemănător cu al tuturor creatorilor pe care operele anterioare nu-i mai preocupă şi pe care aproape le-au uitat, în vreme ce aceea la care tocmai lucrează le macină nervii şi puterile, îi ţine încordaţi, îi obsedează. Dar plăcerea are ca revers o tensiune uriaşă, aproape paroxistică; de aici *patosul.* Evocînd într-un rînd serile de la Şcoala de literatură, Lucian Raicu îşi aminteşte că luase obiceiul de a citi cu voce tare prietenilor săi din Gogol. Mărturisirea este în cel mai înalt grad semnificativă şi, deşi lungă, o voi cita pe toată, remarcînd felul în care intensificarea bucuriei lecturii devine la un moment dat dureroasă:

„ Ceasuri în şir, nopţi în şir, abuzînd de consimţământul la început doar formal al celorlalţi, tot pînă în zori, ca-n vremurile bune de

×

odinioară, pînă ce cădeam răpus de oboseală (fizică), niciodată de plictiseală, deşi repetam de zeci de ori aceleaşi pagini, fără să mă satur, cu un nesaţ crescînd, aproape nebunesc Nu era nimic de făcut, pofta de lectură, de interpretare, de mimică, de regie, în loc să slăbească, se intensifica si oarecare surdă îngrijorare se făcea simţită in jur, printre intimi şi binevoitori, în familie şi în societate, oarecare dubiu privind echilibrul sufletesc al neistovitului cititor, actor, interpret, lipsit de măsură, de instinctul conservării, de refluxul limitării. Nu mai ştia, nu mai voia, nu mai era capabil să pună punct. Nici o speranţă, de nicăieri. Dacă nu era lăsat să înceapă, instaura teroarea semnelor de plictiseală; dacă, abuzînd de spiritul concesiv al membrilor grupului, izbutea să înceapă — cu promisiunea fermă că va citi doar două pagini, atît şi nimic mai mult — nu mai era chip să termine. Era ca o boală, după toate semnele, incurabilă ".

Patos, stare genuină, emoţie bucuros-chinuitoare, stil trăit al lecturii, în care opera citită e asimiiată nu doar prin ideile ei, dar şi prin expresia caracteristică, sinceritate nebiografică, păstrînd doar aura personalităţii reale a celui care scrie, nu derizoriul existenţei lui cotidiene - acestea şi altele se pot observa cel mai lesne în *întrebări, mirări, exclamări,* primul din cele trei

capitole ale cărţii de faţă (al patrulea cuprinzînd interviul pomenit la început), şi care continuă problematica şi tonul *Reflecţiilor asupra spiritului creator.* Aceste şaptezeci de pagini iniţiale sînt rareori egalate în interes al ideii şi în intensitate a expresiei de articolele grupate sub titlu *Fragmente de timp* (de unde totuşi putem reţine paginile despre caietele şi despre jurnalul lui Rebreanu în raport cu marile cărţi *„Fragmentările şi «firimiturile», notele, copilăreştile «citate» din recenzii; somnoroasele reflecţii atît de «banale», bietele de ele, amintirile de toată mina provocate de lectura lui Creangă, care-l încremeneşte, nu alta, de admiraţie. Şi parcă deodată, cum aşa?, Iţic Ştrul dezertor, Ion, Pădurea spînzuraţilor" -,* unele din *Fragmentele despre Marin Preda, Fraza tăiată,* consacrat lui D. Mazilu - *„// interesează, şi numai de la un anume grad de complicaţie în sus, imposturile. Nu răul, ci ceea ce seamănă cu binele, nu impurităţile, ci ceea ce seamănă cu puritatea, cu inocenţa, cu nobleţea. Ticăloşia avidă de o bună conştiinţă..." -* şi, în fine, „rriicile adevăruri" de mulţi trecute cu vederea din *Scene din viaţa literară* sau din cronicile literare (doar cîteva fiind sinteze, portrete, cu adevărat, de exemplu aceea despre E. Simion) din partea intituiată *Portrete contemporane.* în legătură cu ultimele, mi se pare că servitutile genului îl dezavantajează pe Lucian Raicu. Fragmentarismul său genuin n-are

cum umple, altfel decît cu generalităţi, unele din spaţiile inerente cronicii. Plăcîndu-i să se fixeze pe esenţe pure, se descotoroseşte prea repede de introduceri şi lămuriri, absolut necesare totuşi cînd comentezi în plină instanţă o carte. Ce să facă cititorul cu o fineţe critică precum aceea din articolul despre ***însoţitorul*** lui C. Ţoiu *(,. evitarea **nemijlocitului** stă în firea acestei deloc prozaice proze, care nu suferă decît adevăruri filtrate"),* dacă nu i se spune mai nimic despre acţiunea şi personajele romanului? Nu sînt, poate, cel mai indicat să judec aceste cronici, foarte personale, în observaţii de amănunt şi cu o justeţe incontestabilă a nuanţelor, căci mie toate cărţile la care se referă îmi sînt cunoscute: dar, punîndu-mă în situaţia cititorului neavizat, căruia cronicarul i se adresează în primul rînd, nu pot să nu remarc eventuala dificultate de înţelegere. Cronicile lui Lucian Raicu pot fi corecte şi profunde, dar n-au ceea ce se cheamă eficacitate. Vizează ţinte prea îndepărtate, pierzînd-o pe aceea specifică. Din tot ce a scris, îl prefer pe critic în ***Reflecţii*** (asupra practicii scrisului sau asupra spiritului creator) şi în eseurile despre Gogol, Tolstoi şi ceilalţi „mari", unde se află la largul său, nestînjenit decît de

regulile pe care şi le impune el însuşi, căutînd şi găsind o cale de acces pe care nu se află nimic, nici un suflet străin.

Mă întorc deci la întîi le'pagini din ***Fragmente.de timp,*** pe care le-am citit cu delicii şi din care aş putea cita oricît. Ele sînt, ca şi precedentele „fragmente", o combinaţie personală de reflecţie critică, amintire şi jurnal. Din toate acestea cîte puţin, într-o manieră extrem de atrăgătoare şi de liberă, care permite criticului să fie liric fără să cadă în entuziasme facile. Lirismul este o infuzie de subiectivitate. Lucian Raicu îl explică (explicînd şi titlul secţiunii) într-un pasaj reluat pe coperta a doua a cărţii, pe care aşadar îl consideră important: „ *Semnul de întrebare (?) şi semnul de mirare (!) zis şi de exclamare; cit timp aceste două semne există şi sînt încă întrebuinţate, nu mai des, dar nici mai rar decît, trebuie, viaţa omului mai are sens, nimic nu este încă definitiv pierdut".* Se putea o definiţie mai bună a firii genuine a criticii proprii? Sigur, candoarea are nevoie de rigoare. Lucian Raicu nu face parte din speţa criticilor care-sînt pur şi simplu poeţi, în el, poetul e dedat cu filosofia, impresiile gîndesc, intuiţiile au idei. Doar că nu-şi pierde aproape niciodată o anumită inocenţă sau, mai exact, curiozitate faţă de tot şi de toate. Autorii şi operele i-o stîrnesc deopotrivă. Iată cîteva spicuiri. Criticul şi-l aminteşte pe Tudor Vianu părăsind sala teatrului după reprezentaţia cu piesa ***Rinocerii*** lui Eugen Ionesco şi e frapat de îngîndurarea de pe chipul lui: „ *cea mai expresivă din cîte figuri mi-a fost dar să reţin ".* Spectatorul se mai afla în puterea

spectacolului: dar cînd te gîndeşti cine era spectatorul şi de la ce spectacol pleca, nu se poate să nu simţi pertinenţa observaţiei criticului, întrebîndu-se ce este poezia, Lucian Raicu spune în alt loc: *„Poezia nu e numai text, numai scriere materială, este şi existenţa însăşi a celor care o fac şi aura din jurul lor...* " Absolut uimitor mi se pare portretul lui D. Stelaru, cunoscut după război, şi care infirmă (sau completează) imaginea boemului neglijent pe care ne-au lăsat-o confraţii de generaţie. Merită, din nou, că citez textul întreg:

„Avea aproape cincizeci de ani cînd, după ce-l citisem, şi scrisesem despre el, l-am cunoscut, mai Poet decît fusese în tinereţea boemă. Discret, tăcut, poate timid, aşezat şi «serios», îmbrăcat cu îngrijire, extraordinar de demn în ţinută, sigur de sine fără urmă de emfază a încrederii; mi-a întins mina, s-a prezentat («Dimitrie Stelaru») cu voce înceată dar fermă: i se propusese un volum selectiv în ***Cele mai frumoase poezii:*** *dacă sînt de acord să scriu prefaţa; eram de acord; mulţumesc, bună ziua. Venea la* ***România***

literară *de două, trei ori pe an, aducea cîte un ciclu de versuri, se aşeza pe un scaun şi, fără vorbă, aştepta să fie citite de către redactorul secţiei de poezie; redactorul îşi punea ochelarii, citea, se apropia de Stelaru, îi spunea şi el două vorbe. Stelaru răspundea ceva în şoaptă, apoi se ridica de pe scaun, dădea mina cu omenosul redactor, dădea mina şi cu mine -şi cu ceilalţi, spunea bună-:iua sau bună-seara, pleca. Nu întreba cînd apar versurile; el îşi făcuse datoria, le oferise, aşteptase cuminte şi demn să fie citite, treaba sa se terminase ".*

Astfel de portrete, de instantanee mai există în carte. Al lui Camil Petrescu, bunăoară. Lucian Raicu are, evident, condei de prozator. Dar el este, să nu uităm, un critic, un om al ideilor, al disociaţiilor, al speculaţiilor, *„în roman primează soarta, negii/abilă din punct de vedere istoric, a individului, a «bietului om», — scrie el combătînd teza că ar exista cu adevărat romane politice sau chiar istorice. Nu Napoleon este important aici, ci Bezuhov, Nataşa, Plafon Carataev, din perspectiva lor asistăm la teribilele evenimente".* Altundeva, se întreabă cum **începe o carte:** poate începe într-un fel pentru cititorul ei şi în altul pentru autorul ei sau poate începe în acelaşi fel pentru amîndoi. O tipologie spirituală şi exactă se stabileşte pe această bază neaşteptată. Dar despre locurile comune? „ *Un falnic loc comun este şi cel care sanctifică existenţa unei magii artistice; cea a eternei povestiri... îndoielile în privinţa ei persistă, pînă cînd, în carne şi oase, se iveşte cineva capabil s-o dovedească. Isaac Bashevis Singer este un astfel de magician. Arta sa, cu totul inefabilă, se naşte ai zice din nimic, din acea sărmană realitate la îndemîna oricărui observator,*

lipsit de cine ştie ce putere de pătrundere, şi dintr-o foarte obişnuită reverie pe marginea ei,.din puţină confesiune... ". Reţeta continuă pe mai bine de o pagină. Concluzia ne interesează de asemenea: „ *Privim degetele care ţin condeiul povestitorului de modă veche; poate că ştiu ele, poate că în ele stă inexplicabilul. Unde în altă parte? ".* Aş putea înmulţi dovezile că Lucian Raicu este neîntrecut mai ales în acest fel de a citi, cu maximă atenţie, lent (după spusa lui Faguet), cu creionul în mînă. El e în primul rînd un mare cititor, care glosează cu o lucidă naivitate pe marginea operelor, după ce a stăruit, a revenit, a aşezat frazele scriitorului sub lupă, pînă la a li se vedea porozitatea infimă. .Glosele lui sînt fragede, minuţioase, şocante, captivante printr-o dezordine aparentă de neprofesionist, aş zice, de om care iubeşte cărţile, sub

care se ascund însă tiparele stabile ale unei indiscutabile competenţe critice.

(România literară, nr. 17, 1985)

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

MATEI CĂLINESCU „Aspecte literare"

Uităm adesea că un critic adevărat (şi Matei Călinescu este unul adevărat, nu mai trebuie s-o spun) e de fapt un „scriitor", pe care-l citim pentru el însuşi, nu numai un simplu comentator de literatură, în căutarea acestui scriitor trebuie să pornească analiza ***Aspectelor literare.*** Aici nu discutăm ideile, opiniile lui, dar stilul de lucru şi ideile, desigur, doar în măsura în care nu putem face abstracţie cu totul de ele. Sub acest raport, Matei Călinescu e, probabil, între tineri, singurul care continuă în mod decis (şi conştient) tipul de critică reprezentat altădată de Tudor Vianu. Nu e vorba de a imita pe Vianu, pe Călinescu, pe Lovinescu, ci de a înclina către o anume înţelegere a criticii, din care decurge un stil de analiză. Poate şi temperamental, în orice caz prin concepţie şi tehnică, Matei Călinpscu se apropie mai mult de Vianu decît de oricare altul. De altfel, în momentul de faţă, două sînt „şcolile" critice mai importante, vorbind în primul rînd de tineri: a lui G. Călinescu şi a lui T. Vianu, cu mari diferenţe, desigur, între ele, dar fiecare îndreptăţită şi posibilă, în caracterizarea pe care autorul ***Aspectelor literare*** o face într-un rînd lui T. Vianu este nu doar înţelegere, dar simpatie evidentă pentru echilibrul şi gravitatea în idei ale acestuia, pentru exprimarea demnă şi neostentativă, pentru lipsa de poză şi de gesturi spectaculoase, încît putem bănui fără greutate că tînărul critic şi-ar recunoaşte cu plăcere aceste atribute. Ceea ce izbeşte de altfel la Matei Călinescu este tocmai eleganţa critică, urbanitatea desăvîrşită împinsă uneori pînă la complezenţă. El este mereu egal cu sine, detaşat, cenzurîndu-şi pornirile, interzicîndu-şi să fie nedrept, maliţios, unilateral. Fraza e normală, destinsă, de o mare claritate, fără precipitări ori schimbări de ritm, mai mult logică decît metaforică. Acesta e în definitiv stilul „clasic" de critică, obişnuit să respecte opera şi s-o examineze prudent, dar meticulos. Pentru că, dacă nu e captivantă, scăpărătoare, critica de felul acesta are avantajul de a proceda totdeauna la o despuiere meticuloasă, atentă a operei, de a nu lăsa nimic în afara discuţiei, de a folosi toate elementele în argumentare, cu o aplicaţie cam pedantă uneori.

Natural, ea e, înainte de toate, sistematică, superior didactică. Autorul va traversa opera în toate sensurile, cu egală atenţie pentru fiecare aspect, fără să-şi ia libertatea de a trece în zbor peste acele lucruri care-i spun prea puţin sau de a le ignora pe acelea care nu-i spun nimic. Un exemplu ar putea fi studiile

despre Minulescu sau

Matei Călinescu

Petică, mai ales al doilea, unde se începe cu o privire asupra simbolismului românesc, se examinează pe rînd biografia (chiar dacă autorul n-are date noi de" comunicat), activitatea publicistică, în fine opera lirică şi dramatică a lui Petică, după un criteriu cronologic. Aici nu discutăm ideile despre Petică ale lui Matei Călinescu, dacă sîntem sau nu de acord cu ele (ideile trebuie respectate), ci stilul lui de lucru, în al doilea rînd, criticul de formaţie clasică, Vianu de exemplu, nu se ocupă, decît prin excepţie, de contemporani. Este la mijloc o timiditate în faţa operelor în curs de elaborare, imprevizibile, şi, măcar virtual, o tendinţă de retragere în istoria literară. Matei Călinescu n-are nici el ,,vocaţie" de cronicar (scrie cronică, dar despre anume autori), adică plăcere de a risca formulînd întîiul o opinie, de a descoperi, de a se verifica pe un domeniu virgin. Se observă numaidecît că el se mişcă mult mai nestingherit cînd scrie despre Blaga, Călinescu sau Bacovia, decît în articolele despre autori recenţi, în acestea din urmă nu mai este nici aceeaşi obiectivitate, preferinţele criticului sărind în ochi (ceea ce este normal şi admisibil, dar în cazul lui Matei Călinescu gestul contrazice obişnuita egalitate de tratament a tuturor scriitorilor).

Să examinăm acum în fugă cîteva din studiile semnificative. *Despre spiritul călinescian* produce întîlnirea celor două mentalităţi critice şi e interesant sub toate aspectele. Dacă lipseşte acea mişcare de simpatie aşa de evidentă în articolele despre Vianu (adevărate evocări), înţelegerea spiritului călinescian nu e mai puţin profundă. Autorul lucrează cu toate piesele pe masă: el desface cu vîrful cuţitului ţesătura, izolează părţile alcătuitoare şi le defineşte. Foarte subtilă e mai ales explicarea „romantismului" lui Călinescu: *„Romantismul călinescian e al unui clasic pus in stare de libertate, manifestînd înclinaţiile fireşti ale tipului său artistic cu o voluptate fără margini"* Aşadar, un clasic voluptuos, de fapt un modern care retrăieşte clasicismul cu voluptate. O dată terminată operaţia de disecţie, criticul pune piesele în eprubeta cu alcool, unde se vor conserva. Dar refacerea spiritului viu al lui Călinescu devine cu neputinţă. Aceeaşi procedare prea sistematică ne întîmpină şi în *Arta epică* a lui G. Călinescu în *„Scrinul negru",* plin de observaţii personale, inteligente (Călinescu rămîne şi în roman un moralist clasic, creator de caractere, adoptînd o postură de studiu, în *Scrinul negru* balzacianismul se uneşte cu comicul şi cu propensiunea pentru grandios; Caty Ciocîrlan e o *„bovarică, dar căreia*

toate dorinţele şi nostalgiile i se împlinesc" ş.a.m.d.), dar iarăşi fără ambiţia de a construi.

în general, studiile lui Matei Călinescu sînt bune analize, metodice, subtile, elegante, privind însă opera în chip prea static, nu ca pe un

proces care trebuie parcurs în două sensuri, ci ca pe un obiect finit. Criticul pune prea mult preţ pe sensul explicativ al întreprinderii: *„Ştiinţă prin metodologie, ne spune el, prin aspiraţia ei spre precizie şi obiectivitate, critica este şi poezie prin latura ei secret persuasivă, care implică introducerea cititorului intr-un climat afectiv şi intelectual".* Doar atît? Cîtă vreme urmărim numai să explicăm (fie şi evitînd a traduce opera în limbaj curat discursiv, fie şi sugerînd universul ei natural), nu înseamnă că trăim opera, că facem creaţie. Matei Călinescu e creator atunci cînd nu-şi respectă modestia. Ţinîndu-se strict de programul propus, el caută într-un loc „elementele constitutive", într-altul „factorii consecutivismului". Cum pot fi descoperiţi aceştia fără a sfărîma coerenţa internă a poeziei? Metoda duce inevitabil la separarea filosofici, eticii, ideilor, în general, ale scriitorului, de „mijloacele de expresie" prin care acesta se realizează în artă. De multe ori asemenea formulări ţin de simple ticuri de limbaj, analizele lui Matei Călinescu fiind degajate şi sugestive, dar se poate bănui şi o anume concepţie despre operă ca obiect, ca „lucrare" (în sensul lui Vianu). Opera este însă o experienţă existenţială, reprezentînd pentru autorul ei un mod de a fi, nu rezultatul unui efort, fie el şi creator. Pentru critic problema e mereu de a reface raportul creatorului cu propria operă, ţinînd seamă că autorul nu se reflectă pur şi simplu în operă (atunci biografia ar explica totul), ci se construieşte în operă, se naşte o dată cu ea. în planul operei ca atare nu se poate pricepe nimic (structura, procedeele sînt numai o schemă), viaţa operei provine din faptul că autorul se manifestă în ea ca într-o existenţă a lui posibilă, în studiul despre Blaga, unul din cele mai frumoase din carte, dăm de această observaţie foarte interesantă, dar pe care am recitit-o cu sentimentul că n-o înţeleg: ,,... *am putea spune că Blaga, pornind de la o savantă tehnică a imaginii, aspiră - şi îşi realizează In bună măsură această aspiraţie - spre o tehnică a mitului poetic".* Dificultatea e că formularea pare a privi numai tehnica poetică. Este, e drept, la Blaga, o trecere de la imagine la mit, însă ea trebuie înţeleasă ca o aspiraţie spre totalitate, întîile poezii trădează neputinţa de a cuprinde sensul profund, total, al existenţei, de unde şi trăirea fragmentară. Mitul e, la urmă,

locul fabulos, spaţiul în care Blaga, depăşind această viziune sfărimată a universului, îşi construieşte o existenţă totală, în care universul e luat în stăpînire ca un întreg, în care regnurile se suprapun şi se identifică.

N-am să-mi îngădui decît o singură excepţie de la regula de a nu intra în polemică cu ideile ca atare ale criticului; în cazul excelentului studiu despre Bacovia. Şi aceasta pentru că însuşi autorul lui l-a scris

Matei Călinescu

în polemică cu o altă opinie despre poet. Matei Călinescu e de părere că *„a vorbi despre poză la Bacovia* (acest lucru s-a făcut), *e o fundamentală eroare",* de vreme ce postura satanică, ieşirile orgolioase, drama damnării, *,,nu se mai consumă In faţa unor spectatori (cu ameninţătoare ironii, cu grandilocvente patetice, cu dorinţa compensatorie de a provoca ,,scandal"), ci într-o tristă singurătate, în tirguri uitate şi putrede".* Dar însingurarea sau dorinţa de anonimat, cum o numeşte Matei Călinescu. nu pot fi la rîndul lor o poză? De altfel, două pagini mai departe, criticul recunoaşte că la Bacovia *„mărturisirea durerii e rareori făcută direct. De cele mai multe ori o percepem proiectată în gesturi Poetul străbate mereu străzi ca un halucinat, desperarea i se traduce în acţiuni care, prin lipsa lor de mobil, vădesc deruta, haosul interior".* Deci, iată, chiar în ce constă poza! Poezia lui Bacovia pare un efort tragic de a articula un cîntec, ca în finalul *Scrisorii* eminesciene, doar că poetul nu exprimă direct destrămarea lăuntrică *(„Ah, organele-s sfărîmate şi maestrul e nebun!"),* ci îşi compune, ca Macedonski, o mască: dar, de aici neînţelegerea, nu spre a se disimula, ci spre a se exprima. Poză nu înseamnă numaidecît nesinceritate. Atît că, citind pe Bacovia, nu ascultăm spovedania unui disperat, ci luăm parte la o punere în scenă. Bacovia este în poezie bacovian. Opera, o dată ce-şi naşte creatorul, îl impune insului biografic; tulburător e că, voind într-un rînd să scrie un roman autobiografic, poetul trece masca asupra eroului său, care nu mai e Bacovia, ci... bacovian.

(Contemporanul, nr. 2, 1966)

„Conceptul modern de poezie"

Conceptul modern de poezie constituie doar prima parte a unei lucrări care, încheiată, va avea în vedere şi poezia secolului XX. Deocamdată, autorul se opreşte la simbolism. Este vorba de un scurt istoric al poeticii moderne (implicată într-o creaţie sau expusă pragmatic), nu fără unele consideraţii preliminare de caracter mai general teoretic. Problema centrală rărrrîne aceea a limbajului liric, al cărui statut romanticii îl revoluţionează; de aceea începutul noii poetici se leagă de epoca romantică, în locul cuvîntului ca mijloc de a imita natura, romanticii pun

cuvîntul ca mijloc de a produce o altă natură. Funcţionarea limbajului poetic lasă tot mai clar să se întrevadă o logică specifică; ireductibilă la logica limbajului uzual. Punctul terminus (care iese de fapt din sfera primei părţi a eseului lui Matei Călinescu) îl reprezintă afirmarea *literalităţii* absolute a limbajului poetic.

Iată, sumar, tema cărţii: descrierea fazelor principale ale procesului de constituire a poeticii moderne.

Sînt distincte două serii de preocupări: una, mai largă, legată de natura poeziei, a limbajului, a liricului etc., în primele capitole, urmată de o foarte concisă înfăţişare a cîtorva programe estetice (Poe, Baudelaire, Mallarme ş.a.). Dacă tezele generale nu sînt nici noi, nici împinse pînă la ultimele consecinţe, străbaterea cîmpului concret al poeticelor romantice sau simboliste reprezintă o contribuţie utilă. Aici se recunoaşte spiritul analitic al autorului, eleganţa şi concizia formulărilor; ideea transpare mereu din exemplele concrete.

Ceea ce lipseşte este, mai întîi, orice referinţă la formarea conceptului modern de poezie în literatura noastră. Un capitol special ar fi trebuit să înregistreze momentele importante. Mai ales că unui Macedonski nu-i lipseşte originalitatea, el intuind, înaintea multora, cîteva trăsături ale „poeziei viitorului". Deşi criteriul priorităţii (care pare a-l fi determinat pe Matei Călinescu să eludeze contribuţia românească în materie) nici nu se pune în chip absolut. Fiindcă, uneori, „anacronismele" sînt mai semnificative; iar alteori, simple similitudini, fără continuitate istorică superficială spun şi ele ceva. De cîte ori am citit de exemplu testele lui Lautreamont anexate *Cîntecelor lui Maldoror* mi-a venit în minte Ion Barbu şi critica făcută de el poeziei leneşe sau tradiţionalismului timid. Lipsesc, de asemenea, orice trimiteri la estetica sau critica românească, interesate de poezia modernă. E. Lovinescu împrumuta şi el (ca şi Matei Călinescu) ideile despre simbolism de la Valery; Tudor Vianu *(Fragmente moderne)* ubserva şi el prefacerea suferită de limbajul poetic de la romantici încoace; VI. Streinu a scris chiar un studiu despre... conceptul modern de poezie. Absenţe ciudate. Cu atît.mai mult cu cît spiritul selectiv al autorului e destul de vulnerabil în materie de bibliografie. Ca să dau un exemplu, bibliografia germană (mai ales pentru primele capitole) provine masiv din *Estetica poeziei lirice* a lui Liviu Rusu; unele citate, chiar, par a fi indirecte.

în sfîrşit, n-am observat un punct de vedere mai decis personal, nici în planul de ansamblu al cărţii, nici, uneori, în detalii. Desigur, lucrarea are o factură

aproape didactică şi nu-şi propune să motiveze *altfel,* într-un chip nou, procesul descris. Matei Călinescu face operă de sedimentare şi de clarificare. A-i reproşa aceasta ar fi fără sens. I se poate reproşa însă lipsa pasiunii. Cartea e de aceea monotonă, fără vibraţie.

(Contemporanul, nr. 18. 1970)

Matei Călinescu **„Fragmentarium"**

E de mirare uşurinţa cu care Matei Călinescu a privit dintotdeauna structura cărţilor sale; cel puţin trei dintre ele au caracterul unor simple culegeri, fără altă preocupare de unitate decît, poate, de a reuni articole scrise cam în aceeaşi vreme. O asemenea culegere, cuprinzînd multe lucruri incitante, care merită o discuţie, însă la fel de eterogenă şi de inegală ca toate celelalte, şi-a alcătuit criticul din articolele publicate cu doi sau trei ani în urmă în „România literară". Intitulînd-o ***Fragmentarium,*** i-a recunoscut el însuşi lipsa de unitate: găsim, în adevăr, eseuri şi recenzii, evocări şi note de călătorie, cugetări ş.a. N-am să ascund faptul că, dacă nu fac numaidecît o vină autorului din acest amestec (care, la urma urmelor, se poartă!), ai fi preferat o carte construită cu mai multă grijă. Oricît de diversă, ca materie, ca manieră (cum sînt de exemplu volumele de ***Variete*** ale lui Valery), cu condiţia ca diversitatea să fie scopul, nu rezultatul.

Cultivată, subtilă, eseistica lui Matei Călinescu mi se pare a se caracteriza, în ***Fragmentarium*** mai vizibil decît în ***Aspecte literare*** sau în ***Eseuri critice,*** printr-un spirit teoretic foarte pronunţat. Cărţile, personajele, imaginile, cuvintele înseşi constituie din ce în-ce mai des numai un pretext, un punct de plecare. Criticul raportează fotul la ideea generală *(„... Personalitatea lui William Empson apare ca una din cele mai* ***originale...*** *Cultul pentru originalitate, manifestat în forme de altfel directe, constituie^ pentru spiritul grăbit şi neatent unul din paradoxurile Angliei, într-adevăr etc.",* p. 188), analizînd rareori opera pentru ea însăşi. Operele interesează mai ales în măsura în care furnizează materia primă pentru speculaţia intelectuală. Cititorul devine un teoretician. El şi-a format un stil al ideii, care constă în a distinge şi defini, elegant şi fără imaginaţie sensibilă, asemănător oarecum cu al lui Tudor Vianu, deşi mai puţin academic, mai eseistic. Nota acestui stil este discreţia şi lipsa de pregnanţă, care se compensează fie prin retorica subtilă a frazei (paranteze, reveniri, explicitări), fie prin dese sublinieri de cuvinte, de dorinţa de a prinde nuanţa. Este, în aceste sublinieri, şi o formă de a fi preţios a criticului care se traduce în aerul de fină complicitate intelectuală în acei cititori

care pricep îndată sensul sublinierii. (Căci textul se poate citi, fireşte, şi altfel, într-un cod mai superficial şi grosolan). ***Cugetările*** de la sfîrşitul ***Fragmentariumului*** au acelaşi substrat teoretic ca şi ***Viaţa şi opiniile lui Zacharias Lichter;*** nu o morală se degajă din ele, ci, în primul rînd, o estetică.

d\tt
8 vaWj ^etf! vl\câ ea^u-

Cel puţin două lucruri trebuie observate în legătură cu această pasiune de a teoretiza a lui Matei Călinescu, de a desprinde din orice operă ideea sau formula.

Primul este întîlnirea cu metoda (şi mai ales cu limbajul) structuralismului. Printre articolele care ne reţin din ***Fragmentarium,*** unul se ocupă de ***Tristes tropiques*** a lui Claude Levi-Strauss şi altul de ***L'Empire des signes*** a lui Roland Barthes; cea dintîi dintre aceste cărţi pare criticului a fi o aventură, dar nu în ordinea spaţiului şi a timpului (deşi este şi un jurnal de călătorie, şi o operă de etnologie), ci *„in ordinea **semnificaţiei"*** (p. 35); substanţa celei de-a doua „ *o alcătuiesc în egală măsură impresiile unei călătorii (în Japonia) şi mflecţia semiologică"* (p. 40). Aici se află şi celelalte elemente trebuitoare: semn, sistem, scriitură, funcţie, opoziţie etc.... O încercare de a lua pe cont propriu limbajul structuralişti lor îl constituie, de exemplu, micul eseu despre ***Demonii.*** Dacă introducerea ne întoarce la erudiţia universitară *(„literar vorbind, Stavroghin este un clar descendent al tipului romantic de demon, stăpînit de o irepresibilă revoltă.... ",* p. 1 77-l 78), ceea ce urmează este aproape o surpriză. Citatul se cuvine relevat:

*„Pe lingă ale*lui Stavroghin, dilemele demonului romantic sînt naive, aproape copilăreşti. Căci ne aflăm, cu personajul lui Dostoievski, în faţa unei revolte care, conform inflexibilei ei logici interioare, se transformă în revoltă împotriva semnificaţiei. Păcatul pe care-l denunţă acest «mare păcătos» (aflat mereu la limita dintre crimă şi mîntuire — şi nu e de mirare că Dostoievski se gîndea în timpul elaborării romanului să-l «convertească» pe Stavroghin) este păcatul de a semnifica. El stă - oricît de bine ascuns - la originea nenumăratelor forme în care proliferează minciuna".*

Şi, în concluzie: „ *A demonstra mizeria semnificaţiei - iată resortul secret al voinţei negative a lui Stavroghin"* (p. 178).

Se pot da şi alte exemple, ***Psihopatologia vieţii cotidiene*** a lui Freud pare criticului (ca şi altora) un moment *„al unei grandioase teorii a interpretării"*

(p. 30). Altundeva, se respinge definiţia psihologică a stilului, ca expresie a omului, preferîndu-se una mai aproape de gîndirea lui Michel Foucault (şi de lingvistică): *„stilul este un sistem de locuri comune sau de clişee, reale ori potenţiale* ", care nu exprimă personalitatea, aceasta din urmă fiind aceea care-şi asumă *„responsabilitatea stilului"* (p. 32-33). Desigur, tentaţia unui limbaj nu face din Matei Călinescu un critic structuralist (şi încă în absenţa tehnicii şi aplicaţiilor). Atitudinea lui reală faţă de metoda ca atare (după o explicabilă atracţie, la început) transpare, oarecum chiar în

discuţia cu George Steiner (p. 194 şi urm.) care, adept al lui I.A. Richards, întemeietorul New **Criticismului** în anii treizeci, şi al lui C.K. Ogden, se arată rezervat şi faţă de urmaşii lor englezi şi faţă de grupul de la Tel Quel, şi, încă mai limpede, în recenzia amintită a cărţii lui Barthes, unde „reflecţia semiologică" i se pare, *„mai puţin constrînsă decît în lucrările sale recente (de o tehnicitate rebarbativă)"* (p. 40). Aşadar, între *S/Z* şi ***Mythologies*** gustul criticului alege pe cea din urmă, pentru spiritul ei mai liber, mai mobil, pentru stilul *„ de o preţiozitate superioară, cu ilustre tradiţii în cultura franceză".* Neîndoielnic, Matei Călinescu a găsit în structuralism (bine cunoscut criticului, încă de acum cinci sau şase ani) cîteva premise de lucru, cîţiva termeni specializaţi, superiori prin determinarea acelora tradiţionali. (De altfel, unul din paradoxurile aparente ale eseisticii lui Matei Călinescu este plăcerea cu care autorul se dedă exerciţiului etimologic şi semantic). Dar, înrudit prin formaţie şi stil intelectual cu eseiştii de felul lui George Steiner (cultură filosofică şi calitate literară a eseului), a rămas la un structuralism aşa-zicînd ingenuu, de aspect diletant, şi tocmai de aceea simpatic, punîndu-se prin ironie la adăpost de excesul de formule prea exacte şi rebarbative.

Ironia este, în definitiv, nu numai tema unui eseu şi a cîtorva ***Cugetări,*** dar un motiv constant -de reflecţie în ***Fragmentarium*** şi, desigur, al doilea lucru important de care vorbeam, legat de spiritul teoretic al autorului. Cel puţin în intenţie, Matei Călinescu este un ironist. Să vedem cum e pusă problema de către criticul însuşi. Ca mijloc de contestaţie şi de educaţie, pe care Zacharias Lichter îl utiliza (recunoscînd rîsului o forţă de purificare morală), ironia se înrudeşte cu minciuna şi cu ipocrizia, cu secretul şi cu alegoria, avînd însă un mai adînc conţinut filosofic. Matei Călinescu scrie la un moment dat în ***Limbajul ironiei:*** *„Astfel încît am putea spune că, spre*

deosebire de ipocrit, care se ascunde sub masca pe care o poartă, ironistul îşi compune o mască, exagerată desigur, dar care exprimă ceva din felul lui profund de a fi; iar spre deosebire de mincinos [...] el spune totdeauna, dacă nu despre obiectul ironiei sale, despre sine însuşi, o parte din adevăr, o parte care nu e nici cea mai avantajoasă, nici cea mai confortabilă [...] Enigma,şi paradoxul (un paradox al adîncimii, nespectaculos, care se dezvăluie abia într-un tîrziu, şi doar privirii celei mai atente) alcătuiesc substanţa interioară a acelui mistificator sincer, batjocoritor cu alţii, pentru că găseşte un soi de plăcere amară în a se batjocori mai întîi pe sine, neiertător şi comprehensiv, creator şi distrugător de iluzii; care este ***homo ironicus"*** (p.869).

Ironia o află Matei Călinescu în vecinătatea poeziei, esenţa lor fiind comună (ceea-ce-nu-se-poate-spune); punînd la încercare limbajul, poetul este el însuşi un ironist. Pentru o parte a liricii (mai cu seamă moderne), afirmaţiile sînt, desigur, verificabile; dar nu pretutindeni. Preferinţele criticului se îndreaptă spre poeţi lucizi şi ironici, spre Mircea Ivănescu sau Marin Sorescu, spre inovatori ca Nichita Stănescu sau spre manierişti ca Leonid Dimov şi (în proză) Alexandru George. Este evident că el identifică poezia cu una din formele ei; şi încă o formă care nu reprezintă, măcar, poezia mare. în ***Zacharias Lichter*** (ed. H, pag. 17 şi urm.) criticul era mai aproape de adevăr cînd spunea că poezia tinde spre „perplexitate". Ironiştii sînt de obicei poeţii minori sau livreşti; manierişti, cu o conştiinţă exagerată a cuvîntului, care-i împinge la joc sau la parodie; inovaterii (dadaismul era poezie ironică), prin caricaturizarea limbajului consacrat. Ironia mi se pare, apoi, în mai mare măsură o atitudine intelectuală decît un impuls creator, şi, deci, în poezie, o frînă, un procedeu antisentimental şi antiretoric: ea distruge, demistifică, despărţindu-se şi de entuziasm, şi de candoare; ironistul e rău, neconstructiv (decît pe o cale indirectă), în vreme ce marele poet are adesea firea inocentă a copilului. „Infantilismul liric", pe care-l condamnă Matei Călinescu preluînd pe T. Vianu, şi care exclude atitudinea ironică, nu e pur şi simplu o expresie peiorativă. ţ

Ironia se potriveşte mai bine criticului decît poetului şi, din acest punct de vedere, Matei Călinescu o foloseşte în eseurile sale (ca, de altfel, şi în versuri, care ţin de specia lucid ironică pe care am descris-o mai sus), cu o fineţe ce

vine, deopotrivă, din „răutatea" congenitală a criticului şi din cultură. Căci ironia se şi învaţă, e un stil al distanţei savant întreţinute şi al răcelii. Eseistica lui Matei Călinescu (fără a-l realiza deocamdată, decît parţial)-tinde evident spre acest stil, din ce în ce mai rafinat şi mai secret caustic, mai disimulat într-un aproape insesizabil protocol.

(România literară, nr. 13, 1973)

250

Livius Ciocârlie LIVIUS CIOCÂRLIE „Mari corespondenţe"

Livius Ciocârlie îşi începe şi sflrşeşte frumoasa lui carte despre corespondenţa scriitorilor *(Mari corespondenţe)* cu unele consideraţii despre raportul dintre scrisori şi literatură, în rezumat, lucrurile stau în felul următor: spre deosebire de textul literar propriu-zis, care, potrivit tezei lui Jacobson, „ *atrage atenţia asupra lui însuşi",* scrisoarea există ca intermediar şi se referă la orice în afară de sine; doar smulsă din *„circuitul informaţional căruia îi era destinată",* aşadar ca literatură, începe scrisoarea să se comporte ca literatură, cu condiţia-să nu trezească în cei care o descoperă din întîmpiare o curiozitate indiscretă de voyeur; şi, totuşi, între scrisoare şi literatură rămîne o deosebire esenţială, în ciuda putinţei celui dintîi de a se transforma în cea de-a doua; timpul literaturii este „propriul ei timp", al scrisorii, ca şi al unei vechi fotografii, este timpul real, veştejit în ea ca o frunză uitată în paginile unei cărţi. Putem conchide că, spre a fi simţite ca literatură, scrisorile trebuie să fie pierdute şi vechi. Aceea, faimoasă, căzută în mîinile personajului lui Caragiale nu îndeplinea decît prima condiţie: şi ea continua din acest motiv să intereseze, dincolo de text, pentru revelaţiile ce puteau deveni instrument de presiune electorală. După ani, cînd expeditorul şi adresantul, deşi, poate, cunoscuţi, au intrat în neant, într-o scrisoare pierdută se desferecă glasurile trecutului şi textul se umple de parfum literar. Livius Ciocârlie spune foarte sugestiv în finalul cărţii sale: *„Scrisorile sînt ca această fotografie din faţa mea. Ciţiva bărbaţi între două vîrste, toţi mustăcioşi, cu jiletcă peste cămaşa albă descheiată la gît, se află reuniţi în jurul unei mese întinse, cu sticle lungi, destupate , din loc în loc; e vară, după prim, cînd soarele bate tare pînă sub umbrarul sub care stau. Mă uit la ei şi — cum zac aşa, puţin toropiţi de căldură, de vin, si mă privesc la rîndul lor - mi se par cumplit de adevăraţi. Spun cumplit, pentru că fotografia e veche de şaptezeci de ani şi toţi bărbaţii aceştia au murit de mult".*

Mari corespondenţe? Titlul poate fi interpretat în două feluri. La propriu, el prezintă dificultatea că nu toate cele douăsprezece schimburi epistolare

analizate de Livius Ciocârlie sînt cu adevărat mari. După gustul meu, doar corespondenţa lui Flaubert şi aceea dintre Gide şi Martin du Gard pot fi, fără ezitare, considerate astfel şi, cu oarecare ezitare, acelea dintre Alain-Fournier şi Riviere, şi dintre I. Negoiţescu şi Radu Stanca. Să adaug şi că, din raţiuni asupra cărora nu

am timp să mă opresc, dar pe care el le explică, Livius Ciocârlie alege, de obicei, din scrisorile pe care le avea la dispoziţie, unele mai puţin ştiute, fixate pe un singur destinatar (Doamna Straus, în cazul lui Proust; George Dumitrescu, în cazul lui Pompiliu Constantinescu) sau dintr-o singură epocă a vieţii expeditorului (ultimul Voltaire, tînărul Maiorescu), limitînd deliberat cîmpul însemnătăţii epistolelor. Al doilea înţeles posibil al titlului este acela care ne trimite cu gîndul la afinităţi: marile corespondenţe pot fi afinităţile elective dintre corespondenţi. Nici această interpretare nu e infailibilă, căci ce afinitate există între G. Călinescu şi Al. Rosetti sau cum stabilim vreuna între Balzac şi Doamna Hanska avînd doar scrisorile lui, nu şi pe ale ei.

în cele douăsprezece studii, descoperim în Livius Ciocârlie un eseist strălucit, mai puţin savant decît în cărţile precedente, mai liber în imaginaţie, deşi la fel de stăpîn pe mişcările sale, atras şi de savorile textului, nu numai de rigorile lui, portretist subţire şi, mai ales, cu o neaşteptat^poftă a povestirii, a evocării şi chiar a descrierii. O frază despre raportul dintre *Scrinul negru* şi dosarul epistolar din care G. Călinescu s-a inspirat poate fi aplicată de minune autorului *Marilor corespondenţe: „ G. Călinescu n-a creat literatură dintr-o hîrfogăraie moartă, el a creat un roman dintr-un alt roman".* Eseurile recente ale lui Livius Ciocârlie sînt mai aproape de literatură decît de ştiinţă, deşi nu le lipseşte ideea critică; creează proză din altă proză; se lasă contaminate de stilul scrisorilor pe care le comentează, sînt spirituale cu Voltaire, mondene şi elegante cu Proust, uman-dramatice cu Roger Martin du Gard, mornate, crude, groteşti cu Flaubert şi aşa mai departe: vagabondează cu mai mare plăcere decît analizează, refăcînd atmosfera locurilor şi psihologia, neocolind pitorescul, culoarea, anecdota; şi nu pregetă să-şi tragă farmecul din vocabularul, din întorsăturile de frază, din aroma limbii corespondenţilor. *„A fi bilingv aproape că înseamnă a fi doi oameni într-unul singur",* spune Livius Ciocârlie în eseul despre tînărul Maiorescu; critica însăşi o putem adăuga, un fenomen de bilingvism sui-generis, în măsura în care limbajul ei se situează la intersecţia a două limbi diferite, şi e un du-te-vino permanent între naturalitatea (prefăcută) a uneia şi artificialitatea (neprefacută) a alteia.

Livius Ciocârlie citeşte şi reciteşte scrisorile; îşi formează o părere care s-ar putea spune în zece fraze şi din care titlurile eseurilor sale reţin esenţialul; în loc însă să rămînă la atît (ceea ce ar fi dat douăsprezece studii exacte şi plicticoase), se îmbracă pentru o călătorie care nu ocoleşte litera textului, deşi îi caută mereu spiritul.

252

Livius Ciocârlie

Mai direct spus, criticul repovesteşte scrisorile, în cuvinte proprii, dar furînd din ochi cuvintele originare. Frazele pur critice, de caracterizare succintă (şi colorată, deopotrivă), seamănă, în acest **text din text,** care sînt eseurile, cu nişte faruri luminînd pe mare: *„Stăruie în scrisul lui Pompiliu Constantinescu o desuetudine fără parfum".* Sau: *„Sînt unele scene (la Maiorescu) parcă pictate de Greuze. de un Greuze al stilului Biedermayer".* Sau: *„Balzac este un gurmand al vorbirii, un comis voiajor al ei mai elocvent decît ilustrul Gaudissart, gata aricind să treacă de la una la alta, neînfrînat, parcă dintr-o imensă frică de tăcere".* Sau, tot despre Balzac: *„acest proletar* (al scrisului - n.n.) *cu mentalitate de capitalist".* Comentariul creşte uneori la dimensiunile unui sfert de pagină, în autorul scrisorilor începînd să se înfiripe un adevărat personaj - existent realmente în text şi, deopotrivă, inventat de eseist - zugrăvit cu ironie, dar şi cu simpatie, în comportarea şi în cuvintele sale, poate peste picior, dar şi justificat în văicărelile sale, aşa încît să ne stoarcă lacrimi de veselie, nu de plîns: *„însă Flaubert a suportat cu stoicism criticile. Nu l-au înfuriat decît atunci cînd s-au îndoit de competenţa lor istorică, privitor la scrierile cu subiect antic. Altfel, mai mult s-a amuzat văzînd cum ii silea pe critici ca, fie detestîndu-l, fie admirîndu-l, să spună atîtea prostii despre el. Abia melancolic, trist doar la gîndul că nu-l apăra nimeni, se înfăţişa amicilor ca bătrîn Trubadur tîrnosit prin ziare, în care nu se aruncau petale de trandafir. U făceau canalie şi cretin, pare-se, sau murdar cit să înnegrească, spălîndu-se, un pîrîu. Trebuie însă adăugat, fiindcă prea am pus multe în spinarea criticii, că cele mai stupide comentarii le-a făcut un prozator, şi încă unul bun - Barbey d'Aurevilly. Numai lui i-a venit în minte să se întrebe de ce nu se lasă Flaubert de scris. De unde se vede că lupii sînt lupi mai ales între ei".* Astfel de personaje memorabile devin, rînd pe rînd, Balzac, Proust, Gide, Martin du Gard, Maiorescu, Gherea, Călinescu. I. Negoiţescu, Radu Stanca şi alţii. iată-l pe Proust pradă şovăielilor lui obişnuite de om bolnav (dar şi cochetînd cu ideea bolii): aşa cum ni-l arată scrisorile către Doamna Straus, şi reinventat totodată de eseistul de azi, cu exactitate

psihologică şi cu umor: *„Cum obrazul subţire cu cheltuială se ţine şi cum pe de altă parte Proust suferă de astm, el chibzuieşte cu oarecare grijă în ce loc să-şi petreacă vara la Trouville Ar închiria un iacht, ca să-şi poată vizita pe coastă prietenii vi'legiaturişti, însă cele cu pînze sînt friguroase, iar cele cu aburi miros a fum. Mai bine închiriază un automobil şi locuieşte la conacul Harcourt. Oricum, va fi nevoie de o clădire trainică, altfel pereţii sînt prea subţiri. Să nu fie într-un şir de* c *aţe şi nici înfundată în dosul altora, ci la loc descoperit, ori pe plajă,*

ori pe o înălţime. Insă nu e *asupra văii, pe unde urcă ceaţa şi nici între copaci. I-ar fi suficientă o cameră pentru el, două pentru servitori, sufragerie şi bucătărie. Sală de baie n-ar strica, în ceea ce priveşte decoraţia, cel mai bine respiră într-o ambianţă modern style"* etc. Aş putea cita şi paginile despre călătoria lui Flaubert în Egipt, despre prietenia ciudată (dată fiind deosebirile dintre-oameni şi opere) care leagă pe Gide de Martin du Gard (unul, spirit modern, suferind de manie ambulatorie, moralist, tezist, decis, rapid în reacţii, stilist, celălalt, sedentar, greoi ca un pachiderm uriaş, povestitor de tip tolstoian, ezitant în reacţii ş.c.L), despre formarea unor tineri ca Alain Fournier, Riviere, I. Negoiţescu sau Radu Stanca, despre maliţiile imprevizibilului G. Călinescu şi despre cîte şi mai cîte. *Mari corespondenţe* este o carte scrisă cu excepţi'onală fineţe de spirit, cu umor, cu pătrundere, o delicioasă cină eseistică, de la care nu lipsesc ceaiul şi pişcoturile aducătoare de amintiri literare. *(România literară, nr 29, 1981)*

„Eseuri critice"

Recenta carte a lui Livius Ciocârlie *(Eseuri critice)* nu mai are, ca celelalte, o „temă". Autorul a cules din reviste cincisprezece eseuri şi le-a grupat, în funcţie de preocupări, în trei categorii. *Măştile romantice ale dorinţei,* cel mai amplu (de fapt o suită de mici eseuri distincte), continuă linia observaţiilor mai vechi despre trecerea de la simbolul romantic la textul modern. A doua categorie cuprinde eseuri referitoare la critică în general, iar ultima, la literatura română contemporană în special. Nu mă voi ocupa de primul, căci ar fi necesar să redeştept un context - acela din volumul *Negru şi alb* - fără de care minuţioasele analize sînt de neînţeles. Şi, în plus, lucrurile principale au fost spuse cu alte ocazii. Cît priveşte celelalte categorii, trebuie să fac de pe acum constatarea că ele indică o „evoluţie" a atitudinii critice în sensul unui relativism sceptic. Metoda lui Livius Ciocârlie, inspirată iniţial de structuralismul francez şi de critica semiotică, este astăzi mult mai liberă, chiar dacă nu

neapărat în felul empiric tradiţional, încît cineva care nu i-ar fi citit cărţile de dinainte i-ar putea identifica pasiunile de odinioară numai după o anumită deschidere a unghiului critic sau după resturile fosile din vocabularul întrebuinţat. Cele zece eseuri despre scriitofi români actuali sînt o dovadă. Dar schimbarea a început cu întrebările despre critică, teorie sau istorie literară pe care le găsim în cele patru eseuri din secţiunea mediană a culegerii. Aşa încît de la ele se cuvine să pornim.

Livius Ciocârlie

Psihologic, o posibilă cheie a modificării de atitudine faţă de critică (şi, mai trebuie să spun? faţă de literatură) se află totuşi în pagina inaugurală din ***Poetul şi tovarăşul de drum,*** unde e vorba despre interviurile lui Florin Mugur. Este mărturisită aici o dificultate neprevăzută. Autorul începe prin a-şi pune o problemă teoretică, menită a fi ilustrată printr-un caz particular. El scrie cîteva rînduri, dar după ce formulează problema (şi anume: ,, *dacă e adevărat, cum cred, că scrierile din marginea literaturii - corespondenţe, memorii, jurnale etc. - nu sînt numai documentare, dacă ele aparţin literaturii tot atlt cit o lămuresc"* ş'.a.m.d.), se opreşte, se împiedică, reculează: *„Nu merge, gîndul mi-e aiurea; şi totuşi, lucru curios, nici să abandonez, cum încerc săptămîni la rînd, nu reuşesc. In cele din urmă, înţeleg că am pornit greşit".* De ce? Esenţialul este în fraza care urmează: „ *De fapt, recunosc acum, nu mă interesează prea mult ce se întîmplă cu interviurile, în ce constă şi cită este literaritatea lor. In schimb, mă interesează altceva, şi anume, cazul particular în sine".* Dacă citim cu atenţie mărturisirea şi o legăm de disocierile din eseurile despre critică, putem admite fără greutate cărschimbarea pe cale să se producă în interesul criticului se referă la *nivelul* la care el abordează literatura, în ***Critica teoriei şi teoria criticii*** avem soluţia. Livius Ciocârlie distinge între două feluri de a aborda literatura: unul care cade în sarcina cercetătorului, a omului" de ştiinţă, preocupat de „literaritatea literaturii'*, altul, care este al criticului, atras de „literaritatea operei", *„într-un anumit sens* (explică autorul), *se produce o confuzie atunci clnd i se spune criticii metalimbaj. E adevărat, critica este un limbaj despre alt limbaj - al operei - însă unul de acelaşi tip, în vreme ce ştiinţa foloseşte realmente un metalimbaj. Omul de ştiinţă observă de deasupra, ca cel aşezat în faţa unui microscop, sau în orice caz din alt plan, ca cel aşezat în faţa unei hărţi, pe clnd criticul comentează de la nivelul operei".* Aşadar, cineva care ar urmări diagrama interesului pentru literatură în eseurile lui Livius Ciocârlie, de la ***Realism şi devenire poetică***

la cele de azi, trecînd prin ***Negru şi alb*** şi prin ***Mari corespondenţe,*** va trebui să ia în seamă deplasarea acestuia de la teorie la critică propriu-zisă, de la studierea mecanismelor textului în generalitatea lor (documentată, "desigur, prin exemple particulare) la analiza de opere (sprijinită, desigur, pe nişte presupoziţii teoretice).

Scepticismul relativist, la care m-am referit, de aici provine. Livius Ciocârlie scrie, astăzi, cu detaşare şi cu umor. despre pretenţiile teoriei de a subordona critica. Deja ***Argumentul*** cărţii ne prevenea: „... *Teoria îi foloseşte criticii, dacă i se impune excesiv. Necesară cită vreme*

rămîne în fundal, teoria îngustează unghiul de vedere al criticului. " în 1976, profesorul Murray Krieger, de la John Hopkins University scria îrt ***Teoriea criticii*** (tradusă de curînd la noi de către Radu Surdulescu): „ *Prin urmare, susţinătorul teoriei literare nu trebuie să ceară decît ca următoarele premise să fie recunoscute: 1) că datorită consuetudinilor noastre percepţionate teoria este un rău necesar şi 2) că o teorie poate fi mai bună decît alta. Atîta timp cit nu îşi pierde spiritul critic şi sinceritatea, el nu va fi ameninţat de pericolul de a exagera foloasele teoriei, de a deveni un utopist al acesteia".* Aleg înadins părerile unui american, spre a se vedea că lucrurile stau cam la fel peste tot, nu doar în Franţa (domeniul predilect de referinţă al lui Livius Ciocârlie) ori la noi. Trecînd din regimul imaginarului în acela al teoreticului o observaţie a lui Gilbert Durând, Livius Ciocârlie descoperă, pe de o parte, faptul că în fiecare perioadă *„există o doctrină opresivă şi una contestatară"* şi, pe de alta, descrie aceste perioade (în epoca postbelică) în succesiunea lor: *„Directorii de conştiinţă ai epocii se schimbă pe nesimţite. Fără să-ţi dai seama prea bine cum, după ce totul fusese văzut din perspectiva psihanalizei freudiste filtrate prin ipostaza ei lacaniană, gîndirea - păstrînd numai nevoia de a fi protejată de figuri tutelare — U redescoperă pe Jung. în etnologie, structuralismul lui Levi-Strauss a dominat două decenii, in timp ce studiile lui Mircea Eliade se aflau într-un fel de limb; acum, o dată cu resurecţia hermeneuticii, rolurile s-au inversat. Lingviştii, după ce au fluturat flamura saussuriană şi fanionul glosematic, au trecut cu arme şi bagaje în tabăra generativistă".* Şi aşa mai departe.

Adevărata problemă pentru un critic (şi, fireşte, nu doar pentru el) este raportarea la aceste teorii tutelare: *„Se naşte atunci dilema: să adînceşti o teorie, folosindu-te de o metodă bine asimiiată, chiar dacă între timp o altă*

teorie a apărut, sau s-o părăseşti pe cea dinţii pentru cea din urmă, cu riscul de a n-o fi adîncit pe prima şi de a n-o putea înţelege bine pe a doua, cu riscul grav pentru bunăstarea spiritului de a te simţi o morişcă, învîrtită de orice vînt? ". Răspunsul lui Livius Ciocârlie este circumstanţial şi nuanţat, dezvăluind, in fond, imposibilitatea de a ieşi din această dilemă, pe care criticul, mai de voie, mai de nevoie, trebuie să şi-o asume.

Ar merita relevate şi disocierile operate în eseul ***Critica semiotică - metaforă sau concept?,*** utile, căci vin din partea unui cunoscător şi lămuresc o terminologie cam abuziv întrebuinţată uneori, dar spaţiul nu-mi permite să stărui. Să spun doar că Livius Ciocârlie tranşează curajos în delicata problemă afirmînd, de la început, că semioticienii nu sînt critici chiar dacă au uneori în vedere procesul de semnificare.

Ei pornesc din puncte opuse şi ajung în puncte opuse. Cît priveşte pe cei din urmă, Livius Ciocârlie are dreptate (şi se exprimă foarte plastic): „ *Ceea ce apropie critica în cauză de semiotică este, mai întîi, întemeierea explicită şi consecventă pe o teorie. Dacă in critica «tradiţională», poetica rămîne neformuiată, ori se face apel la o idee teoretică sau la alta într-un fel eclectic, după specificul operei comentate, un eseu de critică «semiotică» seamănă destul de bine cu centrul cultural Beaubourg adică se înconjoară de o reţea de artere teoretice la vedere. Cui centrulBeaubourg îi sugerează o rafinărie, aceluia îi va mirosi şi dinspre critica semiotică a petrol".*

Nu mi-a rămas cine ştie cît loc ca să comentez tocmai eseurile despre scriitorii români, despre care spuneam că reprezintă dovada schimbării la faţă a criticii lui Livius Ciocârlie. Ca să fiu sincer, trebuie să adaug că mi-am limitat cu intenţie spaţiul, deoarece ele mai curînd anunţă noua întrebuinţare a uneltelor decît o fac pe deplin convingătoare, întîlnim, nici vorbă, alianţa de precizie şi de fineţe a spiritului lui Livius Ciocârlie pe care o ştiam dintotdeauna, iar majoritatea analizelor au frumuseţe şi rigoare. Autorul *Eseurilor critice* descinde în tabăra criticilor interesaţi de literatura noastră de azi ca un tovarăş de arme a cărui contribuţie se cade apreciată. Ceea ce mă face să ezit nu e nici valoarea luată în sine, a acestei contribuţii, nici pertinenţa multor observaţii, ci, dacă pot spune aşa, menţinerea lor într-un fel de marginalitate. Această impresie se explică prin două cauze diferite, deşi legate pe dedesubt. Prima constă în caracterul oarecum întîmplător al selectării operelor puse în discuţie: *Moromeţii* şi o culegere de poezii de Anghel Dumbrăveanu, *Amintirile* lui Agârbiceanu şi *Ce*

se vede de Radu Petrescu, traducerea lui Arghezi din La Fontaine şi romanele lui Sorin Titel. Ce mai este? Versurile lui Şerban Foarţă, două cărţi de „călătorie" (E. Simion şi M. Zaciu), interviurile lui Florin Mugur. A doua cauză, mai profundă, constă în natura observaţiilor: prea puţin derivate dintr-o privire cuprinzătoare, sintetică, a operelor şi autorilor? vizînd de obicei „amănunte", aspecte laterale („proustianismul" lui Agârbiceanu, „starea de creaţie" în *Moromeţii).* Livius Ciocârlie e, deocamdată, un critic timid al literaturii actuale; în sensul unei anumite lipse de îndrăzneală, nu însă întrucît îi considerăm analizele în parte, dar în totalitate. Par mai degrabă rodul întîmplării decît al unei intenţii precise. Oricum, criticul ne deschide gustul: am vrea să-i ştim opinia despre cît mai multe.

(România literară, nr. 15, 1983)

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

GABRIEL DIMISIANU „Lecturi libere"

Lecturi libere este o culegere heteroclită de articole ocazionale, recenzii şi eseuri critice. Cele dintîi, scrise cu acurateţe, conţin observaţii pline de bun simţ asupra literaturii şi criticii, preocupate fiind de „actualitate", deşi nu într-un,mod angajat ori polemic (cum se întîmplă de exemplu în publicistica lui Mircea Iorgulescu), ci într-unul oarecum general şi distant. Recenziile au în vedere cărţi socotite îndeosebi importante, ceea ce permite autorului analize binevoitoare şi uneori entuziaste (la Marin Sorescu, C. Ţoiu, Aug. Buzura, Şt. Aug. Doinaş, Mircea Dinescu etc.). Eseurile, referitoare la scriitorii vechi (Arghezi, Călinescu, Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Mircea Eliade), alcătuiesc partea cea mai substanţială a culegerii şi merită o discuţie amănunţită.

Intermitentă, publicistica lui G. Dimisianu e onestă şi fermă. Chiar dacă nu-şi taie de-a dreptul un drum spre miezul fierbinte al actualităţii, ea are darul să ne reamintească acele adevăruri de neocolit pe care trebuie să se întemeieze orice activitate critică respectuoasă de sine. „Actualitatea" există în toate aceste scurte articole ca un termen constant (deşi difuz) de referinţă. Ce este un clasic, se întreabă bunăoară G. Dimisianu în primul text al culegerii lui. Şi răspunde: un creator care ne instruieşte asupra noastră înşine. Atitudinea pe care se cuvine să o promovăm faţă de clasici decurge de aici: *„A-i solidariza pe clasici în atingerea scopurilor noastre emancipatoare* [...], *a ne întemeia cu mult mai bogat pe ceea ce ei deja au întreprins ni se pare cel mai firesc lucru, de nu şi cel mai eficace. Este o «alianţă», s-ar zice, care se impune de la sine..* ". Vorbind despre E. Lovinescu, în articolul următor, G. Dimisianu profită de

ocazie spre a semnala efortul acestuia *„de a consolida un statut profesional al criticii".* Reafirmarea profesionalităţii meseriei noastre este la fel de utilă astăzi ca şi pe vremea „Sburătorului". Din acelaşi unghi este primită retipărirea marii ***Istorii*** a lui G. Călinescu. Legătura esenţială dintre aceste articole se vede cu ochiul liber: *„Nu cred că exagerez afirmînd că la noi chestiunea criticii literare a devenit o preocupare aproape obsesivă. De cîţiva ani buni statutul acestei discipline, criteriile de care se foloseşte, îndatoririle ce-i revin, prerogativele, metodele sînt mereu puse în discuţie. Şi această fervoare, pe cit se poate vedea, este încă în creştere. Tot mai multă lume se ambiţionează să emită public păreri despre cum este şi mai ales despre cum ar trebui să fie critica*

noastră, critica in general, păreri tranşante, expuse cu aplomb m spaţiile oferite ospitalier de ziare şi reviste". Critică şi orientare, ***Conştiinţa*** *literară* şi alte articole mai generale nu diferă nici ca subiecte, nici ca ton de acestea. Remarcînd constanţa opiniilor, le-aş reproşa „rezerva", discreţia. Eficienţa unei publicistici atît de puţin bătăioase e mult mai scăzută decît ar merita-o problemele pe care le ridică.

Defectul recenziilor lui G. Dimisianu provine din principala lor calitate; spiritul lor larg de comprehensiune. E adevărat că alegerea se opreşte la autori predilecţi, dacă pot spune aşa, de unde şi tonul amical, lipsit de asperităţi, pe alocuri exagerat de favorabil. Pînă şi în cazurile în care cărţile respective au stîrnit obiecţii ori negaţii, G. Dimisianu se fereşte să intre în polemică. El rămîne conciliant, dar nu producînd argumente în replică, ci dezvoltîndu-şi doar propriul punct de vedere. Recenziile nefiind datate, la reluarea în volum, nu putem şti totdeauna dacă părerea criticului este anterioară sau ulterioară altor păreri diferite de a sa. Uneori judecăţile deja exprimate sînt semnalate, însă în treacăt. Despre ***La*** *Lilieci,* ne avertizează G. Dimisianu, s-au pronunţat, remarcîndu-i valoarea, E. Simion, M. lorgulescu, Edgar Papu, dar *„trilogia nu s-a situat vreun moment, cum ar fi fost îndreptăţită, in planul maxim al interesului literar, ceea ce peste o vreme va ivi, cred, nedumeriri".* Convins că, în întregul ei, ,, *critica noastră rămîne datoare faţă de La Lilieci, după cum râmfne datoare oricărei valori de prim ordin, pe care nu a reuşit să o impună deplin conştiinţei momentului",* autorul *Lecturilor libere* întreprinde un examen minuţios şi pătrunzător al universului liric sorescian, din care nu lipsesc, pentru a ne cîştiga definitiv la cauză, decît cîntarea şi combaterea eventualelor

neînţelegeri şi erori ale criticii care s-a ocupat de carte. N-aş vrea să se tragă de aici concluzia că recenziile lui G. Dimisianu sînt exclusiv laudative. Ele conţin observaţii personale, iar cu judecata de valoare generală putem fi, în majoritatea cazurilor, de acord.

Titlul culegerii are, cu adevărat, înţeles, dacă-l raportăm la eseuri. Lecturile lui G. Dimisianu sînt „libere" în sensul că nu pretind o metodă anumită, ci numai o adecvare spontană la factura operelor. Din acest unghi, critica lui-G. Dimisianu este aproape tradiţională. Nu ştim ce crede autorul despre metodele mai noi, pe care nu le foloseşte în chip explicit niciodată, deşi de unele din descoperirile lor se foloseşle. Fără îndoială, un eseu (poate cel mai bun din carte), cum este acela despre Camil Petrescu, n-ar fi fost posibil înainte de achiziţiile recente ale naratologiei; însă practica analizei rămîne la fel

de naturală. Deosebirea de critica veche apare la nivelul interpretării, nu la acela al metodei. Metoda e aşa zicînd resorbită, permiţînd o înţelegere unitară a romanelor. Sesizarea în spirit modern a unor „voci" şi „perspective" contradictorii în ***Patul lui Procust*** conduce de exemplu pe critic la concluzii netradiţionale, deşi impregnate de bun simţ, şi deloc forţate. Portretul lui Ladima e cu totul nou: *„Citind cu ochii noştri peste umărul lui Fred, dăm acolo de un ins mai mult mediocru şi cam anost în exultările lui invariabile, în febricitarea de adolescent înttrziat, căruia Fred ii conferă cu generozitate pripită atributele marii inteligenţe. Un om cu inteligenţă reală poate dori, iubi, mă rog, pe o Emilie, dar nu poate afirma despre ea fără prefăcătorie că este o artistă excepţională; mi poate petrece stupid ore nesfirşite jucînd tabinet şi conversînd despre dulceţuri cu Valeria, sora Emiliei, un fel de menajeră şi de dispecer amoros al acesteia; nu poate in fine să vadă în locuinţa de ţipător prost gust a Emiliei un «locaş de vis». Omul inteligent caută pe Emilia, ca Fred de altfel, dar e conştient măcar într-o măsură de ceea ce este precar în ea şi în ambianţă, aşa cum Gheorghidiu iubeşte pe Ela, dar e lucid de mărginirea acesteia. Apoi Fred vorbeşte despre talentul literar al lui Ladima, producînd însă specimene de poezie neconcludente; acelaşi lucru în ce priveşte vocaţia de gazetar a lui Ladima, la un moment dat fructificată de grupul asociat Nae Gheorghidiu - Tănase* ***Luminarăm:*** *ce ni se oferă ca mostre de mare gazetărie duce spre factura de violenţe verbale a unui Pamfil Şeicaru, la care autorul face de altfel referire directă manifestările date din subsol. Prin toată manifestarea,*

Ladima colectează trăsăturile insului mediocru, dar cu suflet, onest căci pune credinţă în tot ce întreprinde, însă ineficient, obiectiv antipatic prin inaderenţa totală la umor, iritant prin credulitate şi înţepenire în prejudecăţi [...], *în fine un exemplar uman astfel alcătuit încît nu poate mira pe nimeni că nu înmoaie sufletul Emiliei, care este sentimental imună, dar pe al oricărei alte femei şi cu atît mai puţin pe al doamnei T... ".* La fel de interesant este şi eseul despre Mircea Eliade, la care se remarcă „spaţiile saturate de eros", cuplurile bazate pe raporturi de dominare, ânticipîndu-le pe acelea din romanele lui Nicolae Breban, şi se întreprinde o temeinică analiză a singurului roman pe de-a-ntregul memorabil al scriitorului, care este *Maitreyi.*

Aceste două eseuri sînt de o maturitate calmă a spiritului şi a stilului care le face deopotrivă instructive şi plăcute. Le putem adăuga pe acela care compară pe Marin Preda cu I.L. Caragiale,«mai puţin exhaustiv, dar ascuţit şi simpatic, cu instituţii originale (cum ar fi aceea a predilecţiei ambilor scriitori pentru eroul-observator de medii şi

comportamente). Idei incitările sau discutabile găsim şi în celelalte. Cred, de exemplu, că, dintre cele două concepte prin care este definită *Istoria* călinesciană, acela de epos, preferat şi în titlu, este mai puţin nimerit decît acela de **romanesc.** Nu văd, apoi, în subtitlul poem pus de Arghezi romanelor sale la reeditare, o revelaţie tîrzie a naturii lor poematice, care n-a „recunoscut" în ***Cimitirul Bunavestire*** sau în ***Ochii Maicii Domnului*** nişte adevărate romane. Despre proza Hortensiei Papadat-Bengescu ni ser spune că avea „orizont european" şi că ilustra o formulă fără nici o rădăcină la noi. Această rădăcină există însă, anume în naturalism, iar pentru acceptarea largului orizont presupus de critic aveam nevoie de comparaţii concrete ce nu se realizează în eseu. Sugestii oferea cartea lui Edgar Papu despre proza primei părţi a acestui secol, în acelaşi eseu, proza romancierei e caracterizată generos prin capacitatea de a surprinde „ *o infinitate de înfăţişări ale umanului".* Nu e mai degrabă, la ea, limitarea la un senzualism, care înseamnă o deplasare de la sufletesc la fizic şi fiziologic? De altfel, criticul însuşi pleacă de la această idee: ,, *O estetică a necruţării cultivă Hortensia Papadat-Bengescu în tot ce are atingere cu fiziologicul, teritoriu în care, în fond, prin ea, proza românească realizează întîia mare coborîre".* Astfel de ipoteze fac sarea şi piperul criticii. Gînd, înfrîngîndu-şi rezerva, de care am mai vorbit, D. Dimisianu avansează ipoteze (fie şi discutabile) ca cele de mai sus, critica lui ne ţine atenţia trează şi

nu «ne lasă fără profit intelectual.

(România literară, nr. 36, 1983)

f'iiSftittifa română postbelică. Critica. Eseul

MARIN SORESCU „Uşor cu pianul pe scări"

Despre Marin Sorescu îţi vine să scrii în stilul lui Marin Sorescu. Ceea ce înseamnă că Marin Sorescu are un stil acaparator şi fascinant. Mai rămîne să poţi să-l imiţi cum se cuvine, fără să te faci de ris, fiindcă Marin Sorescu are un stil inimitabil, adică acea însuşire pe care o numim de obicei talent, deşi nu ştim exact în ce constă. Am uitat să spun că nu despre poet e vorba (pe acesta l-au imitat îndeajuns confraţii), ci despre criticul literar şi, mai exact, despre cronicarul literar. Sub un titlu plin de haz *(Uşor cu pianul pe scări),* Marin Sorescu şi-a strîns cronicile literare tipărite mai ales în „Ramuri" şi pe care toţi le-am citit la vremea lor, căci era peste putinţă să nu le observi, nu numai pentru că erau cele mai lungi din cîte se publicau în presa noastră, dar şi pentru că nu semănau cu ale nimănui, iar la început de tot nici măcar cu ele însele, în culegerea de faţă, autorul le-a lăsat la urmă pe cele, ca să zic aşa, neasemănătoare, în capitolul intitulat nu tocmai paradoxal *Neadăugitele.* Acestea datează din anii '60, aproape toate, şi sînt destul de cuminţi în judecăţi şi în formă. Maniera personală, Marin Sorescu şi-a descoperit-o făcînd săptămînal naveta la Craiova, cînd, avînd timp de lectură şi de reflecţie din belşug, ca şi o revLtă dispiţsă să-i ofere spaţiu nelimitat, a reuşită să se distingă de ceilalţi cronicari. Şi-a ras şi mustaţa, ca să nu fie recunoscut, şi ca să poată medita în tihnă. Şi, neavînd experienţa necesară scrisului regulat la o singură carte, s-a apucat să-şi burduşească servieta de opera întreagă a cîte unui autor. O spune el însuşi într-un articol despre Nicolae Breban: „ *Intrucit eu nu sînt cronicar curent, ci scriu despre o carte cînd nici nu te gîndeşti, presupunînd că n-o să mai găsesc răgazul de a consemna şi apariţiile ulterioare, încerc să pun. in cronicile melc, mai multă încărcătură, mai multe cronici, care să-i a/ungă autorului si în viitor, indiferent ce va mai da. Dar asta e metoda mea. O critică-portrei, un portret-robot, care funcţionează la ft>! de bine şi înainte şi înapoi".*

Definiţia corespunde perfect realităţii. Cele nici treizeci de cronici (nepunînd la socoteală *Neadăugitele)* au alcătuit un volum de trei sute cincizeci de pagini, din cele mai spirituale şi mai terifiante de acest fel. Nu sînt un partizan al culegerilor de cronici, cum se ştie, dar Marin Sorescu merită să apară, fiindcă reprezintă un extraordinar document artistic. Tot ce iese din mîna

lui merită să fie citit, poezie, teatru, proză, publicistică. Este opera unui om inteligent şi înzestrat, care ştie să ....

la fel de bine cum ştie să scrie, în linii mari, aprecierile lui critice (de care mă ocup acum) sînt drepte şi oneste; chiar neîmpărtăşindu-le pe unele dintre ele, nu poţi să nu fii „prins" de expresivitatea lor curat literară, mult peste media din critica de azi, debordante de fantezie şi umor. Nu e uşor să ai fantezie şi umor. Nu e uşor să ai fantezie şi umor cînd îţi comentezi confraţii. Marin Sorescu o ştie prea bine. E un Stan Păţitul cu umorul altora, care s-a întîmplat să treacă de înţelegerea umorului lui ca simplă zeflemea. Zeflemeaua sorescianã e însă un mit. Există puţini cititori ai literaturii contemporane mai respectuoşi, în fond, decît Marin Sorescu faţă de valorile adevărate ale acestei literaturi. E o greşeală să crezi că Marin Sorescu îşi bate joc de cineva. Cascada de butade, calambururi şi ironii din articolele lui ne întreţine buna dispoziţie intelectuală, fără să ia în rîs cultura. Criticul detestă scorţoşenia, nu seriozitatea; e sensibil la frumos, nu opac. Nu te plictiseşti niciodată în compania lui, căci nu e, nici o clipă, tern, inodor sau insipid; are din belşug imaginaţie, culoare, e pitoresc şi paradoxal; glumele lui pot fi uneori facile, dar nu sînt niciodată prosteşti; e umoral şi pe alocuri nedrept, dar are faţă de detractorii lui imensul avantaj de a nu-şi pierde hazul. Ca polemist e reductibil şi la fel de eficient ca David care dă cu praştia în namila de Goliat.

„Bune sînt totdeauna citatele. Iţi ridică moralul", spune Marin Sorescu (p. 304). Nu-mi rămîne decît să încerc să ridic şi eu moralul cititorilor prin cîteva ilustrări ale limbajului acestor cronici literare. Autorul le începe de obicei **ex abrupto,** cu cîte o frază menită să te facă să citeşti mai departe. Iată cum începe un articol în 1971 despre ***Istoria unei secunde*** de Adrian Păunescu: *„Adrian Păunescu vine în poezie cu armele şi baga/ele gladiatorului roman, care se luptă deopotrivă pentru pline şi pentru circ" (p. 76).* Sau unul despre Vasile Voiculescu din 1984: *„Despre Vasile Voiculescu eşti tentat să scrii mai degrabă o rugăciune decît o cronică. O rugăciune de iertare, în numele criticii (şi autocriticii), pentru gravele stricăciuni aduse spiritului său şi deloc meritate, ofensă pricinuită trupului"* (p. 281). Plăcerea formulei memorabile o descoperim, apoi, în portrete. Există o artă a portretului critic la Marin Sorescu pe care aş putea-o dovedi cu zeci de extrase din aceste cronici. Despre acelaşi Voiculescu, numit *„un Fra Angelico mirean al poeziei române",* Marin Sorescu scrie în acelaşi loc: „ *Mă uit la chipul dintr-o fotografie (altfel nu mi-a fost dat să-l*

cunosc), ţepos şi alb colilie, cu ochii mari şi privirea vîlvoi, aţintită peste linia unui orizont imaginar, drept în sufletele noastre, dacă acestea ar avea puterea să se înalţe întotdeauna ceva mai sus. Şi mă întreb: a fost doctor? Poate vraci, descîntător de zidirea lumii

româneşti dintr-o purificată plasmă; poate schivnic şi locul lui de veci ar fi într-o firidă de prin preajma Buzăului ori în Pîrscovul natal". Aceeaşi putere a formulării - exacte şi artistice - o întîlnim în cele cîteva cuvinte din debutul cronicii despre Ş. Cioculescu: ,, *Vestigiu preţios din vremea criticii normale, Ş. Cioculescu, care mergînd spre senectute întinereşte, nefăcînd însă greşeala de-a păşi mai încolo, spre copilărie, ca alţii*" (p. 93). Să mai reproduc şi portretul făcut lui Geo Bogza, poetul, cu ocazia apariţiei *Orfanului:*

„Are inimă de poet antic şi bicicletă de suprarealist, mereu pe drumuri mari, constelaţii, galaxii, cu popasuri pentru necroloage şi exclamaţii, uimiri, perplexităţi, răscruci, poduri, ode şi epode. Din şcoala suprarealiştilor se întoarce, ştrengar, cu buzunarele pline de alge, din care mai scoate — şiroind de paradoxuri — şi azi cîte una şi o vîntură la Academia unde este de demult activ fără să-i facă rău (Academiei). Bogza înseamnă, pasămite, huhurez. O pasăre ciudată, singuratică, trasă de curent şi cu fular de pene, cu ochi mari şi simţ cosmic" (p. 13-l4).

Portretistica nu poate însă epuiza conţinutul unor cronici literare. Marin Sorescu este şi un remarcabil cititor de cărţi, care înţelege repede esenţialul şi are, pe urmă, grijă să ni-l comunice în chip uşor de ţinut minte. Din puţine cronici actuale eşti mai tentat să faci antologie de citate ca din acelea soresciene. *Aspecte ale mitului* - scrie el comentînd studiul celebru al lui M. Eliade -- *„este o carte fundamentală, un fel de capac pe haos, cum vedeai înainte în unele case de la ţară biblia pusă capac peste oala cu lapte*" (p. 21). Iată un mod frumos şi deplin -îndreptăţit de a judeca o operă de bază a culturii moderne, însă criticul nu se mulţumeşte să ne umple mintea cu fraze memorabile, volume întregi de versuri ori de proză. Despre Bogza, Voiculescu, Nichita Stănescu, avangardişti şi modernişti, scrie cu metodă şi cu dichis, reproducînd ce-i place şi tăind ce-i displace. E adevărat că, străbătînd versurile culese de alţi poeţi, se întîmplă să-l regăseşti pe Sorescu însuşi. Toţi poeţii fac la fel, dintr-un narcisism fatal, şi e uimitor să vezi ce sorescian e pe alocuri autorul *Orionului,* despre care lectura proprie ţi-a spus că s-ar afla, mai degrabă, la antipodul *Tinereţii lui Don Quijote.* Dar versurile alese sînt totdeauna la înălţime, ceea ce constituie o dovadă de

gust. Chiar şi cînd poetul nu-i vine pe măsură, cum ar fi cu Nichita Stănescu, observaţiile sînt adesea corecte, mai cu seamă cele de amănunt. Meseriaşul îşi cunoaşte meseria şi o dezvăluie şi la alţii. Critica sorescianâ este una impresionistă, prin natură, ajutată de cultură şi de fantezie. Citind, la rînd, cronicile, mi-am dat seama că Sorescu este cel mai călinescian

(în spirit, nu în literă) dintre criticii de azi, mai ales prin asociativitatea fabuloasă, prin insolitul vocabularului, prin acel ton familiar pe care G. Călinescu l-a introdus întîiul în limbajul serios al disciplinei noastre. Autorul cronicilor din ***Uşor cu pianul pe scări,*** apoi, nu se dă în lături de la nici un efect literar, vrea să ne captiveze, să ne amuze, să ne topească de veselie. Trebuie să fii cel puţin stupid ca să nu rîzi (uneori în hohote) citindu-i cronicile, abundente, vioaie, şugubeţe, pline de paranteze şi de exprimări orale pe care spirite academice le ocolesc cu dispreţ. Comentînd ***Expresivitatea involuntară*** a lui Eugen Negriei - un studiu de stilistică foarte serios - Sorescu ne spune că autorul „ *caută mai întîi răniţii: cărţile imperfecte, cu vătămături de tot soiul",* pe care le inventariază, *apoi,;, după gradul de ratare, scîlciere, stropşire"* (p. 189). La Borges (cel de curînd dispărut, ca şi M. Eliade), pe care îl admiră şi căruia i-a luat un interviu, semnalează, pe acelaşi ton buf, dar expresiv, adnotările pe marginile cărţilor citite, şi care, din acestea *„au sărit în literatura sa cu bucăţi de tencuială"* (p. 245). Un studiu foarte temeinic, despre avangardă, e delicios prin inventivitate şi umor, şi probabil că le-ar fi plăcut avangardiştilor însuşi. Definiţia respectivei mişcări e paradoxală: *„Dacă e să o luăm neapărat ca avangardă, apoi aceasta e mai degr-abă avangarda inamicului, a duşmanului de moarte. Căci, într-adevăr, pentru aceşti copii teribili duşmanul nu e* ***înaintea,*** *ci* ***înapoia*** *lor: tradiţia, ierarhiile stabilite, formele clasice, gîndirea comună, bunul gust, bunul simţ"* (p. 300). îmi vine în minte că termenul însuşi de 'avangardă a fost folosit prima oară de Baudelaire, în **Mon coeur mis â nu,** tot paradoxal într-o enumerare de *„metafore militare"* care ar detona ,, *un spirit nicidecum militant, ci făcut pentru disciplină, adică pentru conformitate, un spirit născut domestic, belgian (!), care nu poate cugeta decît în colectivitate".* Ca să vezi!

Uşor cu pianul pe scări e o carte care se citeşte pe nerăsuflate şi în care poetul reuşeşte să stîrnească invidia cronicarilor de meserie, legaţi de mîini.şi de picioare, cum sînt, de clişeele lor săptămînale. După ce a vrut să fie singur printre poeţi, iată-l acum pe Marin Sorescu încercînd să fie singur printre

cronicari.

(România literară, nr. 26, 1986)

Literatura română postbelică. Critica Eseul

GHEORGHE GRIGURCU „Poeţi români de azi"

Poeţi români de azi dezvoltă ceea ce se găsea, în schiţă, încă în ***Teritoriu liric*** de acum şapte ani: un tablou al poeziei actuale. Există deja mai multe astfel de încercări, care nu par însă a se cunoaşte între ele, nefăcînd adică apel una la experienţa celorlalte. Nici Gheorghe Grigurcu nu simte nevoia să-i numească pe aceia de care se apropie, în încercarea lui sau, mai ales, se delimitează. Cauza principală trebuie căutată în originea tuturor acestor panorame: cronica literară, în cronică, fiecare avem impresia de a spune independent de alţii un lucru; cronica e solitară. Dar o istorie, un tablou al poeziei, chiar rezultat din cronici succesive, propune mai mult decît cu judecăţi sau definiţii critice şi anume un mod de structurare şi o ierarhie de valori. Cum să nu te simţi îndemnat să le compari deschis cu altele? Iată o polemică absolut necesară şi care ar marca mai limpede originalitatea proprie. Rudimente dintr-o astfel de polemică sînt în ***Prefaţa,*** în ***Postfaţa*** sau în ***Consideraţiile generale*** de care Gheorghe Grigurcu îşi însoţeşte volumul. Mai exact spus, criticul ţine să ne avertizeze că unele din părerile sale sînt diferite de cele curente, în lipsa referirilor precise însă, numai un cititor calificat îşi dă seama de originalitatea tabloului. Abia o discuţie prealabilă, cu tot aparatul bibliografic, ar fi clarificat-o deplin. Şi pare destul de curios să corectezi mereu, cînd pe unul, cînd pe altul printre cronicari ori dintre autorii de tablouri similare, ca şi cum ai reproşa în ansamblu criticii o viziune greşită, strîmbă, fără a preciza cine şi unde a făcut o anumită afirmaţie.

Despre ce e vorba? în ***Teritoriu liric*** erau deja unele indicii că Gheorghe Grigurcu are despre poezia românească de astăzi păreri necoincidente cu ale confraţilor, însă cu greu se putea bănui acolo anvergura contestării ierarhiei curente şi, cu atît mai puţin, ce va pune criticul în locurile goale rezultate din demolări. El se mărginea să nege, cu oarecare vehemenţă, pe A.E. Baconsky şi pe Nichita Stănescu, şi, ceva mai concesiv, pe Marin Sorescu. în ***Poeţi români de azi*** devine în schimb evident că nu un poet ori altul e vizat, şi nici numai, cum am fi crezut de pildă din preferarea lui Mircea Ivănescu şi respingerea lui George Alboiu, o anume formulă lirică, dar o întreagă promoţie, aceea a anilor 60, pe care criticii generaţiei mele au situat-o atît de sus, reuşind s-o impună repede opiniei comune şi chiar şcolare. Nici unuia dintre aceşti poeţi, N. Labiş,

Nichita Stănescu, Adrian Păunescu sau alţii, ca să nu mai vorbesc de Cezar Baltag ori Grigore Hagiu, nu i se

recunoaşte, în fond, decît un merit relativ şi istoric, acela de a fi participat la mişcarea literară a ultimelor decenii. Exceptaţi oarecum de la această extremă severitate sînt Ion Gheorghe şi Ioan Alexandru, dar, vai, cu cît e mai tristă uneori indulgenţa criticii! *„Ni se pare* -conchide Gheorghe Grigurcu - *că valori mult mai temeinice ale poeziei noastre actuale încep a se profila (independent de vîrsta autorilor) după seria Nichita Stănescu".* Iată şi numele: Mircea Ivănescu, Leonid Dimov, Emil Brumaru, Florin Mugur, Petre Stoica, Mircea Ciobanu, Dan Laurenţiu sînt poeţi foarte buni? Rămîn însă destui miraţi de desconsiderarea lui Nichita Stănescu pînă la ştergerea lui dintre poeţi. Gheorghe Grigurcu nu-i citează pe cei pe care-i combate, după cum nu-şi citează nici aliaţii. Şi totuşi, sînt cîţiva ani de cînd se poate observa o încercare a unor critici (Marin Mincu, între alţii) de a răsturna ierarhia de care vorbeam. Gheorghe Grigurcu însuşi a fost un pionier în această privinţă. S-a plecat de la ideea că, în vreme ce seria (ca să-i păstrez termenul) Nichita, Stănescu a profitat de pe urma complezenţei criticilor ce aparţineau aceleiaşi generaţii, seria următoare de poeţi nu a mai avut această şansă; de aici pînă la a se pretinde că a funcţionat un fel de partizanat literar şi o intoleranţă faţă de restul poeţilor nu e decît un singur pas, pe care şi Gheorghe Grigurcu şi Marin Mincu l-au făcut adesea.

Să restabilim totuşi unele împrejurări. Solidaritatea de generaţie a lui Eugen Simion. a mea, a altora, cu poeţii ce au debutat imediat după 1960, este mai mult o ficţiune forjată în scopuri polemice. Trebuie văzut de la caz la caz pe cine am susţinut şi în ce limite. E bizar că unii ne reproşează a fi fost orbiţi de admiraţie, iar alţii, din contra, că am fi stat cu ochii prea larg deschişi, despărţindu-ne pe parcurs de mulţi dintre aceşti poeţi, în ce mă priveşte, fără a mă pretinde infailibil, n-am a-mi pune la îndoială decît poate lipsa gustului (fericiţi cei fără acest spin!); nu şi pe a dorinţei de a rămîne lucid şi obiectiv, chiar fiind în discuţie poeţi în care am crezut. în al doilea rihd, n-am refuzat de plano aprecierea nici unui poet dintre cei scoşi azi în faţă de Gheorghe Grigurcu. Lucru uşor de verificat. Şi în cazul lor, ar trebui să discutăm mai puţin în bloc şi mai mult individual. Fiindcă dacă uni place mai puţin C. Abăluţă sau am scris doar la un singur volum al Angelei Marinescu, aceasta n-are legătură cu faptul că aparţin altei generaţii (dacă aparţin cu adevărat alteia!); nici despre Grigore Hagiu n-am scris favorabil

şi asta chiar acum vreo doisprezece-treisprezece ani cînd unii puneau mari speranţe în el, nici *Cezar* Baltag nu se poate plînge că l-am încărcat de elogii, în al treilea rînd, nu cumva intoleranţa şi spiritul partizan sînt de dată mai recentă şi au apărut în clipa în care unii critici au simţit nevoia să acorde poeţilor de după Nichita

Stănescu mica lor revanşă? Cu mult mai intolerant decît Eugen Simion sau decît mine este Gheorghe Grigurcu însuşi, bunăoară cînd scrie atît de fără înţelegere despre Nichita Stănescu; şi, în orice caz, partizanatul de care dă dovadă este cu mult mai manifest decît a fost vreodată al nostru. Noi cel puţin am pornit de la ideea de a promova nişte poeţi, nu de la aceea de a-i contesta. Şi chiar dacă am avut rezerve, apoi, faţă de cei ce au venit mai tîrziu, ele nu ne-au împiedicat, de la caz la caz, să-i acceptăm şi chiar să-i elogiem. „Manierismul" ce mi s-a părut la un moment dat a-i marca pe toţi nu m-a oprit a le primi favorabil multe cărţi. Şi sînt gata să recunosc că am greşit cînd am spus, acum mulţi ani, că ei sînt poeţi fără evoluţie, în sfirşit, nu mi se mai pare atît de convingătoare opunerea acestor două serii de poeţi, ruptura dintre ele. Acum zece ani nu se vedeau bine contururile generaţiei. Azi ele sînt mai clare. Cred că e vorba de o unică generaţie, a patra din acest secol (dacă o socotim drept cea dintîi pe aceea afirmată în jurul lui 1900, urmată de marea generaţie interbelică şi de o a treia intrată în scenă în jurul războiului din urmă), cuprinzînd poeţi care au astăzi între 30 şi 45 de ani şi au început să scrie în deceniul 1958-l968. O nouă generaţie ar putea fi abia aceea, foarte tînără azi, afiată în pragul consacrării ori chiar al debutului. Cum se vede, perioada despărţitoare se menţine de două decenii (1900, 1919, 1937, 1958). Două dintre aceste generaţii, ultimele, sînt active pe toată durata literaturii contemporane. Chestiunea este unde punem accentul în această a patra generaţie, pe ce poeţi. Nici o intoleranţă nu e bună în astfel de lucruri. Iar faptul că Nichita Stănescu a marcat pe mulţi, aproape pe toţi poeţii tineri de azi nu cred că poate fi contestat. Ceea ce mă desparte în această privinţă de Gheorghe Grigurcu nu e numai gustul, ci sentimentul importanţei istorice a poetului. La fel, în cazul lui Marin Sorescu sau Adrian Păunescu. Autorul ***Poeţilor români de azi*** e prea subiectiv, ceea ce-l şi face intolerant.

N-aş vrea să se înţeleagă de aici că e un critic lipsit de merite. Din contra: scrie admirabil despre poezie, cu o intuiţie dinăuntru (este şi poet)

pe care n-o au mulţi, ceea ce face însă şi mai inexplicabilă ostilitatea lui faţă de anumiţi poeţi. Cea mai mare parte din articolele reunite în carte sînt superbe prin fineţe analitică. Tipul criticii lui Gheorghe Grigurcu este acela artistic. Intuiţia e suverană. Chiar şi bogata asociativitate este absorbită prin intuiţie şi, în loc să semene cu un instrument de raportare istorică, seamănă cu o candoare a formelor similare, trăind toate într-un acelaşi univers al artei. Prin degustare, se recunoaşte imediat specia vinului sau părţile amestecului, în sprijinul intuiţiei vine o imensă fantezie a adjectivelor şi adverbelor. Fiecare cuvînt este dublu sau triplu determinat într-o barocă florescenţă.

268

Gheorghe Grigurcn

Jerbele acestea pot fi culese din fiecare pagină: printr-un *„peisaj crud-expresionist"* adie o *„indefinibilă teroare";* cutare element al naturii *„dobîndeşte o imensă proiecţie amizant-terifiantă (se prefigurează astfel sadicul hiperbolism al poetului)"; ,, expresiv este şi floralul morbid, provocator"; „prin sensul unei malefice forţe nevăzătoare, spasmodic afective şi felin devoratoare apare...".* Extrasele sînt toate de la începutul articolului despre Al. Philippide. Am eliminat doar citatele prin care se ilustrează. Este o critică ce păstrează în contactul cu textul o anume senzorialitate, ca şi cum ar voi să comunice din el mai mult decît nişte abstracţii scheletice (la care critica e în principiu condamnată) netăind cordonul ombilical al impresiei genuine. Gheorghe Grigurcu e un artist şi un manierist, şi din dorinţa lui de a împăca ideea cu viaţa se ivesc unele contradicţii foarte sugestive ale criticii practicate, întîi chiar aceea dintre o documentare foarte atentă, prin citate ample, a impresiilor, şi o mare ambiţie de autonomie a propriului text; critica lui e un continuu du-te-vino între două stiluri la fel de netransparente (al poetului, al criticului), între două medii cu densităţi diferite, şi care încearcă să se întrepătrundă, devorîndu-se la infinit; o opacitate vrea să transporte o alta. Apoi, contradicţia dintre un descriptivism minuţios, şi nevoia de formulă sintetică, dintre tatonarea laborioasă a descrierii, pînă la saturarea textului, şi definitivul laconic al sentinţelor. Astfel de definiţii trec fulgurant prin pagină, metafore rare ca nişte meteoriţi, căzuţi pe o planetă în care solul e făcut de epitete: *„epigonismul nu aduce decît plînsul mecanic al stereotipiei"; „acel unic limbaj al epuizării (bacoviene) troznind ca un vreasc rupt";* ***(Zoosofla*** este o) *„prodigioasă bufonerie lexicală animată de ambiţii argheziene şi barbiene, ca şi de reminiscenţele naivei scriituri a cărţilor populare"; „gras spectacol de*

guignol *autohtom"; „conservînd şi prelungind atîtea forme ale lirismului, creaţia lui Ion Caraion ne apare drept un muzeu Grevin, unde între nenumăratele chipuri sinistre, alcătuite cu o rea migală, ne întîmpină într-un ungher şi chipul ce ezită al candorii";* (în lirica lui Florin Mugur) *„graţiosul nu e decît o crisalidă mătăsoasă din care îşi iau zborul fluturii coşmarului catifelaţi încă, palpitînd cu un rest de discreţie".* Cu asemenea mijloace, o critică nu poate fi decît excepţională în latura stilistică. A lui Gheorghe Grigurcu alunecă rar din rafinamentul ce-i este consubstanţial în oarecare familiaritate lejeră sau pamfletară şi mai des în defectul obişnuit la toţi barochiştii al excesului propriilor însuşiri; atunci pagina critică se saturează şi se sofistichează, devine placidă ideatic, sufocată sub greutatea atît de suavei ei materialităţi.

(România literară, nr. 17, 1979)

269

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

„Critici români de azi"

*

Meritul principal al cărţii lui Gheorghe Grigurcu stă mai puţin în clasificare decît în remarcabilele analize critice pe care le conţine. Nu încape îndoială. Totuşi, *Critici români de azi* este o încercare foarte merituoasă de a trece în revistă numele cele mai active, a doua, după aceea, mai modestă, de acum opt ani, a regretatului Ion Maxim. Putem discuta numele, ca şi criteriile grupării: nu vom ajunge prea departe. E de văzut însă dacă, în primul rînd, în loc să demontăm un sumar voit convenţional (unde capitolele se intitulează *între critică şi istorie literară, Teoria criticii, Critica artistică şi critica actualităţii, Eseul, Contribuţia scriitorilor),* nu e mai profitabil să citim cu atenţie textele. Vom descoperi în ele atît justificările necesare pentru metoda folosită, cît şi toate acele aparente sau reale excepţii de la regulă, care fac ca tabloul propus să fie şi mai viu, şi mai nuanţat, decît ne lasă să întrevedem simpla distribuire a autorilor în capitole. Practica analizei este mai elocventă decît orice explicaţie teoretică (există totuşi în *Ipostaze critice actuale,* o concisă introducere) şi, în orice caz, decît sumarul, în al doilea rînd, ne interesează ierarhia de valori pe care cartea o propune (tot implicit). Şi ea este plauzibilă. Ce importanţă are că, într-o privinţă sau alta, părerile noastre se despart de ale lui Gheorghe Grigurcu? E, apoi, o dovadă de suficienţă prostească, în cazul cel mai bune, să-l acuzi de, pur şi simplu, aberaţii critice, cum proceda un confrate foarte tînăr şi foarte supărat (sau, poate, doar bun conducător de supărare). Această ierarhie este chiar mai puţin îndrăzneaţă decît era aceea din volumul consacrat poeţilor şi care a stîrnit

un cor de proteste. Va fi ea primită în continuare cu mai multă seninătate? Sincer să fiu, nu cred. Criticii nu se deosebesc de poeţi, cînd e vorba să se supună judecăţii de valoare. Civilitatea comentariului, urbanitatea tonului lui Gheorghe Grigurcu, critic competent şi neinfluenţabil, sînt în afară de discuţie, însă destui scriitori (şi nu exclud pe critici) nu înţeleg just noţiunea de critică. în loc să fie interesaţi de discutarea reală a cărţilor lor, preferă să le fie măgulit orgoliul în fraze convenţionale. Iau orice obiecţie drept o injurie. Singura critică pe care o acceptă e aceea adulatoare. Cînd opinia nu le convine, suspectează automat pe critic de a face jocul inamicilor literari, între un adevăr probabil şi o minciună evidentă, o aleg cu ochii închişi pe ultima dacă le menajează susceptibilităţile, în definitiv, puţin le pasă de ce gîndesc ceilalţi despre ei; le ajunge o prefăcătorie în stare să le confirme stima în care se ţin ei înşişi, în aceste condiţii, nu e de mirare că o carte cum e *Criticii români de azi,*

preocupată de sinceritatea opiniei, nu de complezenţa ei, va avea tratamentul pe care-l bănuim. *„Expresia exactă este totdeauna odioasă, cuvîntul potrivit răneşte",* observa cu fineţe psihologică Thomas Mann. Gheorghe Grigurcu şi-a asumat, cu siguranţă, riscul de a vedea ştergîndu-se zîmbetul de pe chipul unui confrate, pe care îl caracterizează în felul următor: *„Spirit cultivat, însă fără suficientă pregnanţă, amestecă la nesfîrşit lutul si apa, intîniind a turna pasta în tipare".* Puterea formulei este evidentă şi, înainte de a jigni, ar trebui să încînte. Insă cine, fiind vorba de el însuşi, recunoaşte frumuseţea unei judecăţi dacă conţinutul ei îl supără? Şi totuşi: *„Xsubscrie la o critică a poeziei... paradisiacă, în cadrul căreia leul şi mielul, elefantul şi furnica pot coexista pe acelaşi sol ospitalier ".*. Să ne facem iluzii în forţa artei de a învinge resentimentul? Ar fi să subestimăm forţa resentimentului: „ *Y s-a dedicat glosării pioase a unui grup restrîns de autori, ajungînd proverbial".* Astfel de scăpări maliţioase întîlnim la tot pasul în articolele lui Gheorghe Grigurcu, căruia nu-i rămîne decît să se sprijine în propria înţelepciune: ,, *Un polemist trebuie să se exerseze în a primi loviturile reale ale valorilor iluzorii".* Critica aceasta vădeşte însă mai mult o predispoziţie artistă decît una polemică. E animată în primul rînd de dorinţa de a-şi traduce, cu supleţe şi fără să piardă nici o nuanţă, impresiile de lectură. Exactitatea însăşi a cuvîntului se datorează unui scrupul de artist. Gheorghe Grigurcu este un impresionist impenitent şi un calofil, care-şi recunoaşte singur modelele în G. Călinescu *(„prima mea pasiune critică"),* E. Lovinescu (în care *„am întrevăzut prilejul unui*

echilibru superior") Thibaudet şi Bachelard *(„care mi-au dezvoltat satisfacţia stilistică, cea mai vie emoţie în acest sens fiind însă pentru mine legată de Marcel Prousl")* Perpessicius şi Streinu *(„verbul lor somptuos l-am gustat cu delicii încă foarte tînăr fiind"),* la care putem adăuga, fără teamă că greşim, pe I. Negoiţescu. Stratul în care se fixează cu predilecţie sondele critice este acela al expresivităţii, înţeleasă ca organică densitate a unei limbi specifice. Ideile, intuiţiile, judecăţile tr.ebuie să se concretizeze într-un mod particular al cuvîntului şi al frazei. Nu numai în literatura propriu-zisă, dar şi în critică, ce nu poate ocoli generalitatea, dar o- poate sublima în expresii strict individuale. Principala obiecţie care iese de obicei de sub peniţa lui Gheorghe Grigurcu este semnificativă pentru această înţelegere a criticii: *„Aproape totdeauna observaţiile pe care le propune plutesc într-un văzduh al abstracţiunii. Ele par la îndemîna tuturor. Incapabile a fixa personalitatea comentatorului... ".* (Am eliminat numele celor la care se referă caracterizările ori de cîte ori am urmărit să ilustrez metoda

criticului, nu judecăţile lui). Locul comun e deci în critică locul fără expresie. Critica e o *„branşă a artei cuvintului"* care pretinde *„un moment de identificare substanţială"* cu obiectul, „ *în afara căreia pot rezulta fie imagini factologice, fie diatribe".* Aceste păreri se află risipite în articole, căci Gheorghe Grigurcu teoretizează rareori şi mai cu seamă indirect (o singură excepţie, în ***Critică şi ironie,*** în care actul critic e interpretat ca o „reacţie de lectură" esenţialmente „ironică"). Dar ele converg spre un mod de a scrie, şi acesta stă integral sub semnul metaforei.

„ *Cred că numai metafora poate dărui un fel de eternitate stilului",* afirmă Proust. Nu mă îndoiesc că Gheorghe Grigurcu îi împărtăşeşte părerea. Stilul lui se sprijină instinctiv pe metaforă de cîte ori vrea să-şi „apropie" ideea. Cea mai simplă comparaţie este o luare în posesie: „ *Observaţiile sînt temeinic articulate precum capetele unei bîrne".* Sau: *„Jovialitatea eseistului e pernicioasă mereu ca o roză cu ghimpi".* Sau, în acelaşi registru botanic: „Spovedanii aspre precum un cactus". Astfel de efecte sînt de neuitat şi fixează stilistic pe cel care le produce, în comparaţie îşi amestecă adeseori licoarea referinţa culturală: *„Metoda e ţinta sa* (a lui Adrian Marino - n.n.) *supremă, Mecca impresionantului său itinerar erudit".* Complexitatea analogică e altădată mai mare. „ *Farmecul cărţii lui Mircea Martin e dat tocmai de această neconcordanţă între un plan riguros determinat al mişcării critice (inevitabil*

mecanizată) şi mersul pe jos al comentariului spontan..." Ironia nu lipseşte din următoarea frază despre prea generoasele eseuri ale lui Dragoş Vrânceanu: *„Asemenea ghirlande de flori artificiale împodobesc doar sărbătorile particulare ale autorului, consumate în propriul domiciliu intelectual".* O ironie însă acoperită mai întotdeauna de o mişcare de simpatie faţă de obiect: *„Cărturar sensibil, fericit împleticit în citate. Aurel Rău... ".*

Ne putem da lesne seama că, la Gheorghe Grigurcu francheţea (cum am văzut, esenţială, ca atitudine etică) e adesea deturnată artistic. Criticul este un rafinat iubitor de ceremonii, refuzînd să improvizeze, trăgînd la sticlă vinul impresiilor sale. El se foloseşte de o gamă destul de largă de expresivităţi, de la eufemismul înduioşat (cînd de exemplu numeşte apelarea excesivă la bibliografie, *„juvenilă disponibilitate informativă")* la formula brutală şi casantă *(„Fraza e împletită din ochiurile moi ale banalităţii"), „emisie opulentă de adevăruri ă la Palisse", „expresia sa antrenează mase indigeste de observaţiuni indiferente"* - toate culese de pe o singură pagină), încearcă, lîngă drumul drept, şi potecile ocolitoare. Politeţea lui poate fi înşelătoare: *„Autorul nu se exprimă direct, ci prin mijlocirea unei complicate regii*

de opinii străine, citate nu atît pentru a susţine un punct de vedere anume, cit spre a ilustra o multiplă existenţă ideatică", în traducere, aceasta vrea să însemne că autorul e un compilator de opinii străine, nici măcar sintetizate în jurul unui punct de vedere, ci aşezate cap la cap. Maniera e învăţată de la Perpessicius, cel maliţios şi obsecvios în acelaşi timp: *„Ne întîlnim şi aici cu acelaşi timp: «dezordonat», de jouisseur livresc, cu oroare de operaţia organizatoare consecventă".* Un defect (lipsa, ordinei în idei) apare aici justificat ca o politeţe ironică prin presupusul lui caracter deliberat. Motivarea (de asemenea presupusă) a unui neajuns poate şi ea să arunce o lumină avantajoasă asupra acestuia: „ *Din cauza unei tipice nervozităţi, exegetul ezită în a-şi fixa obiectul la un anumit nivel, grăitoare fiind tocmai alunecarea necontenită a acestuia".* Sau antifraza: *„Afirmaţii capabile, fără îndoială, a determina o adeziune unanimă",* scrie criticul despre o suită de banalităţi. Şi, la fel: *„Analize echilibrate, venind in întimpinarea unor consensuri".*

Predominantă nu este însă „ipocrizia" stilistică, în felul lui Perpessicius, ci eleganţa solemnă, chiar somptuoasă, ce dă compunerii un aer de maximă seriozitate, în felul lui Streinu şi Negoiţescu. Stilul este sever şi eminamente

scriptic, aproape singura „frivolitate" fiind de natură lexicală. Criticul colecţionează neologisme inuzitate ori extrem de rare (ambroziac, ampolos, apertură, aprehenda, aviva, bornat, dorlota, flanerie, grimasa, inconcervabil, polimatie, pulverulentă, putrescent, rumina, sumisiune, superfectaţie, uberos ş.a.) ori dublează adjectivul nu numai în scopul de a obţine mai multă precizie, dar şi în acela de a sugera tensiunea lăuntrică, paradoxul dintre elementele caracteristice ale unui fenomen (visător) persiflator, protocolar-picant, mediocru-lucuriant, briant-contradictoriu, studiat-indecis, graţios-mordant, extatic-febril, belicos-lilial ş.a.). Preţiozitatea vine şi din combinarea insolită (cîteodată oximoronică) de cuvinte: anatomie glumeaţă, mănoase congruenţe, entuziast senzoriu, sintagme critice obşteşti, anomie dulceagă, imacuiată calomnie etc.).

Dincolo de acest aspect al scriiturii (preţioase, dense, rafinate), este de remarcat că în puţine cazuri ea nu este şi eficientă tehnic. Cititor experimentat, Gheorghe Grigurcu are un gust sigur care, oricît de dilatată literar ar fi expresia, nimereşte repede ţinta. Tabloul din *Criticii români de azi* rezultă din cronici succesive la cărţi, nu din sinteze, şi totuşi nu lasă deloc impresia de improvizaţie ori de repetare a opiniilor. Acest lucru se datorează felului în care criticul analizează cărţile. El nu procedează în fond ca un cronicar, obligat acesta să întreprindă toate operaţiile mărunte premergătoare urcării operei pe

masa chirurgicală: analize de laborator, examen clinic general şi celelalte. Gheorghe Grigurcu trece direct la bisturiu, ceea ce îi permite să se debaraseze de lestul prezentării cărţii în elementele ei ocazionale. Caseta tehnică a articolului e, astfel, considerabil diminuată. Nici nu-l interesează cartea în sine, ci formula critică din ea. Şi scrie nu atît cu faţa la carte, cît la opera întreagă a autorului, căruia i se schiţează „portretul". Pe de altă parte, lipseşte orice vocaţie a vulgarizării. Cititorul eventual e presupus la curent cu lucrurile. Totuşi criticul nu se limitează la caracterizări concise, ci intră în toate ungherele operei, de unde iese cu mîinile încărcate de exemple, citate, referinţe, raportări. Plăcerii artiste şi calofile îi aliată un spirit foarte pozitiv şi metodic. Şi, în definitiv, dacă privim în urmă la volumele succesive pe care Gheorghe Grigurcu le-a dedicat literaturii actuale, nu putem să nu remarcăm la acest impresionist, cu gustul spontan şi expresia inventivă şi originală, o răbdare benedictină cu care şterge, una după alta, petele albe de pe harta lui critică. Poezia şi critica ultimelor două decenii sînt la el zone aproape complet haşurate. Acest efort trebuie apreciat fără zadarnice mizerii. Pentru cine e

dispus s-o facă, devine evident că Gheorghe Grigurcu este unul din cei mai buni critici de azi, a cărui recunoaştere întîrzie mai puţin din cauza lui (o anume dificultate a specializării la literatură, şi încă la aceea contemporană, ce refuză concesiile, ca şi faptul că nu scrie deloc despre proză şi teatru, genuri mai populare), şi mai mult din cauza acelora pe care independenţa lui de spirit îi agasează.

(România literară, nr. 37, 1981)

„Existenţa poeziei"

Peste Gheorghe Grigurcu, valurile succesive ale modernismelor critice au trecut fără să lase nici o urmă: critica lui rămîne ceea ce a fost dintru început, şi anume o critică de artist. Abia de vom găsi în articolele despre goeţi strînse în ***Existenţa poeziei*** *(Cartea Românească),* palide ecouri ale noului pozitivism structuralisto-semiotic ori ale noii hermeneutici, şi încă şi acestea doar la nivel de limbaj, în substanţă însă, critica lui continuă să fie aceeaşi de la debutul cu ***Teritoriu liric*** şi din culegerile de după el: empiric-savuroasă, bazată nu atît pe idei generale, cît pe intuiţii, adică pe „palparea textului însuşi", cum spune acum chiar autorul (p. 117), act magic şi totodată senzual de (dis)cernere, în care analiza se realizează printr-o profunzime de citate însoţite de fraze încântătorii, memorabile ca nişte invocaţii, pe scurt, o critică prin excelenţă artistică, plastică, subiectivă şi cu mari resurse stilistice.

Gheorghe Grigurcu

Ar fi de văzut dacă recentul volum conţine vreo noutate de formă sau de atitudine. Aş răspunde că el conţine una, relativă, de atitudine. Intr-un comentariu de mai demult, Mircea Martin observa că *„pentru Grigurcu, critica înseamnă mai ales negaţie, o negaţie desigur complexă, respectînd integritatea ideală a obiectului, dar adîncindu-i 'defectele astfel Incit să le facă exemplare". (Singura critică,* p. 210-211). Aici sînt două lucruri de reţinut, întîi, impresia unui Grigurcu negator. Aceasta mi s-a părut totdeauna greşită. In fond, ea a fost acreditată de cîteva idiosincrazii ale criticului, ce pot fi numărate pe degetele de la o mîr\ă: Nichita Stănescu, A.E. Baconsky, Marin Sorescu etc. Sigur, aceştia fiind poeţi care se bucurau de prestigiu, demolarea lor (dacă demolare a fost!) a stîrnit o nervozitate îndreptăţită. Aşa a fost lipită de numele lui Grigurcu eticheta cu pricina. Alexandru George a păţit la fel pentru studiile despre Călinescu. Dar în majoritatea cazurilor, Gheorghe Grigurcu s-a dovedit un cititor dispus mai curînd să afirme decît să nege. Şi-a făcut, chiar, un mic titlu de glorie din a susţine valoarea (pe care însă nici un

critic serios n-o contestase) unor poeţi a căror consacrare prin anii '70 i se păruse a întîmpina dificultăţi nemeritate (Florin Mugur, Emil Brumaru, Mircea Ivănescu ş.a.). Că aceasta este orientarea principală a spiritului său ne-o probează articolele din *Existenţa poeziei* (şi mă întorc la întrebarea dacă volumul aduce vreo noutate), în care furia idiosincraziilor din tinereţe s-a diminuat (Marin Sorescu e privit acum cu înţelegere) şi componenţa afirmativă s-a dezvoltat, extinzîndu-se asupra unor poeţi de toată mîna, în legătură cu care Gheorghe Grigurcu nu pare deloc interesat de grave obiecţii sau de facile şicane, ci de descoperirea miezului poetic valabil. Trebuie să adaug numaidecît: unde este şi cît este. Fără a mai fi în primul rînd o critică de apreciere, critica actuală a autorului e scutită în general de eroarea ştergerii diferenţelor valorice, cîntărindu-şi grijuliu cuvintele. Ea nu inventează poeţi: cel mult, descoperă poezia acolo unde alţii au ignorat-o. Tendinţa spiritului său critic rămîne una favorabilă, încît, dacă dorim să-i găsim criticului înaintaşii, afinii, mi se pare că el, format ca noi toţi în admiraţia faţă de E. Lovinescu, s-a îndreptat încet, dar sigur, cu vîrsta, spre Perpessicius, atît prin preţiozitate stilistică şi rafinament, cît şi prin acel altruism al judecăţii de care aminteam, disimulat, adesea, e drept, în volanele şi volănaşele unei exprimări încîntătoare şi sofisticate.

în observaţia lui Mircea Martin există însă şi o altă idee care merită atenţie, şi anume aceea care se referă la modul particular al lui Grigurcu de a face exemplare defectele poetului examinat. Eu aş spune

că Grigurcu face exemplare mai cu seamă calităţile poetului, precizînd că aceasta este însăşi metoda lui critică. Am sugerat din capul locului faptul că tehnicile moderne n-au aflat în ochii lui nici o graţie: şi dacă era de aşteptat ca tiparul structuralist să i se pară rebarbativ prin rigiditate, n-ar fi fost surprinzător, în schimb, ca el să arate mai multă înţelegere pentru analiza modernă de tip hermeneutic, de pildă pentru critica de identificare sau pentru tematismul suculent al lui J. P. Richard. N-a fost să fie aşa. Lectura lui Grigurcu poate fi definită prin cîteva elemente, neschimbate de la debutul său, în ciuda evidentei maturizări a expresiei, şi prin felul în care ele se combină: intuiţie de tip artist, care „simpatizează" cu textul: descriere, citate, epuizare a textului, nu pe calea analizei abstracte, ci pe aceea „tactilă", a palpării lui atente, ca rîşnirea manuală a cafelei, prin zdrobirea ei bob cu bob: lirism difuz al expresiei critice, bogată în formulări puternice şi originale, nu

însă substituindu-se naiv obiectului, ci înfaşurîndu-l de cîteva ori, îmbrăţişîndu-l şi pătrunzîndu-l, pînă la a-l face să-şi deschidă enorm toţi porii şi să-şi clădească subtila calitate a rocii alcătuitoare. Este o critică erotică sui-generis ca orice critică de artist. Rezultatul este exemplaritatea de care se bucură, ca de un prestigiu secret, însuşirile depistate de critic în poezia citită. Citatele şi parafrazările se concentrează asupra lor, dilatîndu-le. Celelalte însuşiri - nerelevate - ale operei stau ascunse în umbră, ca şi cum n-ar exista. Concluziile criticului le ignoră, bazîndu-se (uneori pripit) doar pe cele dintîi.

Dacă examinăm aceste concluzii în formă plastic-memorabilă, şocante şi deseori oximoronice („trist expansiv", p. 43, „dureros-jubilant", p. 187, „atrocitate extravagantă", p. 206, „caligrafie colţuroasă", p. 343), remarcăm tocmai felul în care ele provin din organizarea unilaterală a intuiţiei. Un articol în care „unilateralitatea" îşi arată deopotrivă avantajele şi riscurile este acela despre Gellu Naum, „un maestru al îndrăznelii", al cărui „rol istoric" în poezia contemporană n-ar fi fost *„deloc scos în evidenţă pînă în prezent"* (p. 20-21). Asumîndu-şi această sarcină, Grigurcu descoperă că *„autorul* ***Copacului-animal*** *îndatorează o seamă de poeţi"* şi că *„ istoria literară va trebui să refacă itinerariile unor deveniri lirice, prote/înd dreptul de pionierat al celui mai important poet suprarealist al nostru"* (ibidem). Aş fi fost cu totul de acord cu aceste constatări, dacă n-ar fi fost... sprijinite de nişte citate care mai curînd le infirmă. Modul în care Grigurcu preferă unei analize complexe (ce ar fi pornit, în cazul de faţă, de la stilistica lui) scoaterea de concluzii prin testare şi sondare (adică prin citate) îl deserveşte. Nici versurile lui Dimov,

nici cele din Nichita Stănescu, nici cele din Petre Stoica nu m-ar fi dus cu gîndul la Gellu Nauni. Poate doar acelea din Marin Sorescu, ceea ce arată o dată mai mult arbitrariul relativ al procedeului. Nu trebuie să se înţeleagă de aici că reproşez lui Grigurcu subiectivismul lui. Mă număr printre cei încredinţaţi că orice critică adevărată începe şi se încheie cu un act de subiectivitate creatoare (şi implicit deformatoare, mutilatoare); obiectiv nu poate fi decît traseul care leagă aceste acte unul de celălalt, calea regală a demonstraţiei; şi dacă acest traseu garantează criticii coerenţa, inteligenţa şi puterea de convingere, numai profunda ei subiectivitate îi asigură seducţia, strălucirea şi geniul. Am dat exemplul de mai sus spre a se vedea reversul unei metode critice perfect legitime în năzuinţa ei, şi încă slujită de un om atît de talentat ca Grigurcu.

El a pus, de altfel, în circulaţie numeroase „etichete" pitoreşti şi sclipitoare, definind de pildă la Doinaş „barocul cerebralizat" (p, 40), la Daniel Turcea „dionisiacul stilizat" (p. 187) sau la Emil Brumaru „rococoul beat de sine" (p. 235). Sau, la Florin Mugur (p. 180), o lirică strategie defensivă: *„...Poezia lui e o complicată reacţie de apărare. O strategie dificilă o preface într--un soi de cochilie mereu mai ornamentală, strălucitoare prin efectul polizării. Lumina estetă linge suprafeţele curbe, tortuoase, reducîndu-le la unităţi funcţionale, impecabil finisate. Melc covîrşit de incertitudini vibratile, poetul iese din casa lui verbală numai în măsura în care doreşte a-i sublinia, cu tact, verosimilitatea (...) Cea 'mai sigură defensivă psihică a poetului se arată a fi poezia".* Aceste formule şi altele nu pot fi verificate, dar oricine a citit pe poeţii cu pricina le simte valabilitatea. Critica artistică nici nu poate fi controiată cu ajutorul detectorului de minciuni. Cel puţin atîta vreme cît rămîne pe teritoriul ei - descriind poezia - ea trăieşte din expresivitate ca dintr-un suc propriu. Riscul apare în generalizări, în stabilirea de ierarhii şi de grupări istorice, pe scurt, în călcarea pe domeniul istoriei literare, care e, pentru ea, ca valea plîngerii din poveste pentru fiul de împărat: ca să-şi păstreze tinereţea, critica artistică trebuie să vîneze dincolo de hotarele estetice ale operei; de cum pune piciorul în afara lor, îmbătrîneşte subit şi moare covîrşită de ani şi de desuetudine. Ca să se convingă, oricine poate pune alături un articol cum este acela final din ***Existenţa poeziei,*** intitulat ***Despre înnoirea liricii româneşti,*** în care autorul este un mediocru istoric literar, cu o pagină de portret, în care autorul este de obicei un remarcabil artist. Am ales-o pe următoarea, dar putea fi şi alta: *„Aurel Gurghianu prezintă, in momentele-i de reuşită, fineţea îndrăzneaţă a artiştilor extrem-orientali. Ni-l amintim cum, cu mai bine de un sfert*

de veac în urmă, apărea în nocturnul careu hibernal al Clujului ce constituise scena preferată a versurilor şi carnetelor sale, siluetă elegantă în imperceptibilă ezitare de înalt plop, cu o pălărie aproape albă în contrast cu paltonul negru (ah, acea unică în oraş pălărie albă!), îndelung urmărit de aviditatea privirilor noastre studenţeşti. Era o întrupare a Poeziei, purtînd misterul unei. recente mari decepţii intime, îmbătător ca un parfum. Trecea îngăduitor şi absent, în apropierea dandystei orbite baconskyene, cu o pedală particulară de izolare" (p. 316).

Am fost unul din preţuitorii lui Gheorghe Grigurcu încă de pe vremea cînd puţini îi recunoşteau talentul şi originalitatea. Acum, cînd el este recunoscut de

către cei mai mulţi, nu-mi rămîne decît să-mi reafirm opinia, subliniind seriozitatea şi farmecul articolelor lui din *Existenta poeziei,* peste care nici un cititor de bună credinţă al poeţilor români de astăzi nu poate să treacă nepăsător.

(România literară, nr. 51, 1986)

278

Valeriu Cristea **VALERIU CRISTEA „Alianţe literare"**

într-un fel de postfaţă la prima lui carte, Valeriu Cristea făcea distincţia între o critică a curiozităţii sainte-beuviene, disponibilă, infidelă, trecînd din operă în operă, şi una devotată marii opere, aliată, satelită; pe cea dintîi o punea sub semnul lui Don Juan, pe cea de a doua, sub semnul lui Tristan: „ *Trebuie să precizăm* - scria el despre ultima - *că preponderenta abordare a scriitorilor de anvergură nu porneşte dintr-un orgoliu al adeziunii la elite, din snobism... Nu din trufie, ci, dimpotrivă, din umilinţă, din intensitatea persistentă a impresiilor lecturii, din nevoie de ocrotire, de strîngere a rindurilor, dintr-o necesitate de a încheia trainice alianţe literare, se naşte această critică... Manifestarea ei cea mai înaltă e un fenomen de satelizare a criticului în jurul unei mari opere, pe care o luminează după gradul şi specificitatea fosforescenţei sale native şi fără de care el riscă să se piardă şi să se pulverizeze în vid".* Deşi scrie cronică literară, cu oarecare consecvenţă, alcătuindu-şi chiar şi două volume de astfel de articole efemere, vocaţia adevărată a lui Valeriu Cristea pare a fi ac5eea a studiului temeinic despre mari autori, explicată de el însuşi prin formula tristanescă a alianţelor, pe care cărţile maturităţii lui, de la ***Tînărul Dostoievski*** la ***Alianţe literare*** o ilustrează fără dubiu.

Recentele ***Alianţe literare*** conţin trei studii consacrate satirei (Caragiale, Arghezi, Swift) şi două romanului (Duiliu Zamfirescu, Marin Preda), foarte instructive prin aplicaţie şi pătrundere analitică, înainte de orice, criticul este, şi aici, un cititor atent, prelungind cu bună ştiinţă impresiile lecturii, verificîndu-le, ordonîndu-le după o idee, fără a face, decît cu greutate, pasul spre construcţia liberă. Fantezia critică nu-i lipseşte, dar ţine de amănunte; vecinătatea textului o atrage, ca magnetismul unei planete sateliţii. Inhibiţia aceasta nu i se poate reproşa, căci este constitutivă. Efectul ei pozitiv este garanţia de seriozitate; acela negativ, o anumită pedanterie a demonstraţiei. Metoda criticului (tematistă • sui-generis) constă în documentarea minuţioasă a intuiţiilor, cu lux de citate. Nimic nu rămîne doar sugerat; totul e dovedit pînă la epuizarea argumentelor. In legătură cu Arghezi, criticul însuşi afirmă polemic: *„A te mărgini la caracterizarea, or/cit de exactă, dar generală, a prozei lui,*

cursă în care, după exemplul lui G. Călinescu, au căzut mulţi... - nu este de ajuns ". Nu-şi cruţă nici un efort şi nu lasă în urmă nici o portiţă deschisă: pentru uimirea.

îndoiala sau dezacordul nostru, într-un chip paradoxal, ne decepţionează; voind să ne însoţească pînă la capăt în interpretare, ne răpeşte libertatea. Ne obligă să-l credem pe cuvînt. Criticul e umbra operei: stăruitoare, tenace, învăluitoare. Colaborarea lui cu scriitorul o exclude, de la un punct, pe aceea cu cititorul. Dacă Don Juan, abandonîndu-şi pe rînd cuceririle, ni se poate părea uneori grăbit sau superficial, el nu încetează totuşi niciodată a ne stîrni curiozitatea faţă de ele; Tristan, în schimb, cu devotamentul lui împins pînă la devoţiune, sfîrşeşte prin a ne interzice accesul la frumoasa Isolda. Şi, în acelaşi loc: *„înţeleg critica literară ca pe un vampirism al esenţelor, ca puncţii succesive în măduva operei";* ca şi celelalte fraze program din *Interpretări critice,* şi aceasta este semnificativă prin luciditatea ei. Studiile din *Alianţe literare* sînt puncţii succesive în opera lui Caragiale, Arghezi sau Swift. Eşantioanele astfel obţinute sînt apoi examinate în laborator. Procedarea nu-i scutită de stereotipie. Spectacolul propriu-zis ni-l oferă, totuşi, criticul şi mai puţin opera. Aici e toată curiozitatea (ca să nu zic paradoxul) acestei critici interesate de interpretarea literaturii sub raport existenţial şi moral, şi care ar voi să se lase absorbită de operă, s-o localizeze pînă la identificare: în metoda ei, oricît de vag „ştiinţifică". Cînd se ridică cortina, scena se află în întuneric; apoi se aprind reflectoarele, care ne dezvăluie, rînd pe rînd, aspecte, grupe de personaje, într-o plimbare lentă de-a lungul scenei; senzaţia de mişcare, de evoluţie ne-o dă aparatul, căci personajele par cuprinse de inerţie; au fost aşezate într-un anumit fel de la început, sînt tiranizate de ochiul regizorului, încremenite în postura pe care el le-a indicat-o.

Aceste metafore critice urmăresc să sesizeze o simplă tehnică şi nu pun în discuţie valoarea ca atare a studiilor, care sînt remarcabile, originale, fine. întîia lor caracteristică o constituie subtila exactitate. Să exemplificăm prin studiul despre satira lui Caragiale. Esenţial ar fi în prozele şi comediile acestuia „inconsistenţa" personajelor: ele exprimă vidul sufletesc. Pe o latură, vidul e de natură socială. Mimetismul burgheziei ca clasă (şi nu modul cum burghezia dintr-o ţară a luat-o ca model pe aceea din altă ţară; e un rezultat al spiritului de schimb, prin care ea se defineşte, în al doilea rînd, literatura lui Caragiale reacţionează la o formulă de artă, aceea psihologică a romanului realist.

Mimetismul, în acest caz, goleşte personajele de psihologie, le transformă în manechine, anticipaţie a prozei celei mai moderne: „ *In comparaţie cu eroii acestuia (ai romanului din secolul XIX), striviţi de balonul uriaş al vieţii lor interioare, Mitică poartă nonşalant şi ostentativ o simplă legătură prinsă la degetul mic".*

Şi, în acelaşi stil pregnant: *„Caragiale a reuşit... o extraordinară «golire» a personajului literar. «Vidul» fi nu egoismul... reprezintă trăsătura sa distinctivă. Printre personajele literaturii universale, cele ale lui Caragiale sînt dintre cele mai «imponderabile». El U lasă în urmă chiar fi pe Vladimir şi Estragon, pe care ii «umple» întrucîtva nostalgia lui Godot, amesteclndu-se numai cu «uşorii», de care vorbea L. Raicu, din opera lui Gogol".* De la „inconsistenţa" psihologică la aceea fizică şi, în fine, la aceea a limbajului, demonstraţia criticului parcurge întreg traseul; să precizez că această inconsistenţă, acest vid, nu sînt o lipsă de structură; e vorba de un vid care se încheagă, de o inconsecvenţă artistic consistentă, de un gol plin de sens.

Aici se încheie primul capitol al studiului. Legătura cil al doilea nu se vede numaidecît: „măştile" caragialiene. Orgoliul, modestia, vehemenţa polemică, sinceritatea, admiraţia, ironia - totul e mască. „ *Dacă fizionomia lui Caragiale seamănă cu o mască, una din măştile lui e fizionomia însăşi".* Cînd glumeşte şi cînd e serios Caragiale? Criticul dovedeşte dificultatea distincţiei. Cercul se închide mereu, ca un echivoc. Dar masca lipită de obraz nu e tot o dovadă a „inconsistenţei"? Ca şi personajele sale, Caragiale joacă ,o comedie a disponibilităţii. Relaţia cu primul capitol începe să se contureze; dar şi cu următorul, în care cercul e considerat **figura** principală a multor opere caragialiene: a ***Nopţii furtunoase,*** bunăoară, unde personajele se urmăresc în cerc, sfîrşind în punctul de plecare. Inconsistenţa, echivocul, cercul: în trei planuri diferite (psihologie, opţiune morală, compoziţie), ele se întîlnesc. Astfel de raporturi subtile ne pot da o idee de valoarea criticii. Dar ele nu sînt decît subînţelese în studiu; îl putem citi fără să le înregistrăm. Construcţia studiului rămîne discretă, sau, mai bine, disipată. E o capcană pentru neatenţia cititorului? Sau o revanşă neaşteptată pe care fidelitatea criticului faţă de operă i-o îngăduie; şansa de a colabora, dacă nu la înţelegerea operei, atunci la aceea a înseşi criticii? Căci, dacă opera, atît de strict interpretată, rămîne închisă, iată, studiul însuşi rămîne, compoziţional, deschis, fidelitatea faţă de operă opreşte pe critic nu numai să fantazeze direct teza ei, dar şi să exploateze direct

teza generală, care, formuiată, ar semăna cu o definiţie; iar definiţia limitează, sacrifică nuanţele. El evită distanţa ca pe o speculaţie compromiţătoare. Se scaldă în imanenţa textului, se ferecă în el ca într-un familiar univers protector. Emoţia lui constă în a ne împărtăşi această experienţă; este o invitaţie la o a retrăi împreună, mai puţin la a o judeca. Ne conduce de mînă, ca Antigona pe orbul Oedip, prin arcanele operei, neîncrezător în capacitatea noastră de a vedea singuri: însă cine nu străbate şi singur un drum, nu-l poate recunoaşte.

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

în legătură cu Swift, într-un studiu superb, Valeriu Cristea notează: *„O* ***teroare a transparenţei*** *pare a-i determina continuu tehnica, mijloacele ".* O teroare a transparenţei poate fi observată şi în critica lui Valeriu Cristea; în critică transparente sînt definiţia, metafora care strînge semnificaţiile într-un buchet, paradoxul sau calamburul. Criticul le preferă radiografia meticuloasă. Admirabil ilustrată în cazul operei lui Swift - acest ,,Buster Keaton al literaturii", prin masca glacială, persecutat obscur de vina unei neimplicări în existenţă, pentru care serveşte de alibi; dar discutabilă în studioul despre Arghezi, mai puţin clar în totul; repetarea, sublinierile, nevoia de a fixa ideea duc la abundenţă şi îngroşare. Teroarea de transparenţă este psihologică la Valeriu Cristea, critic, astfel, decis în judecăţi şi precis în argumente; dar de o decizie care se disimulează şi de o precizie care se complică; mult mai preocupat de a nu scăpa nici una din infinitele nuanţe decît de sinteza definitorie; amînînd soluţia, din scrupul de exactitate, pînă la a o face imposibilă.

Studiile despre roman, într-o formulă similară, dar tinzînd către tratarea monografică reprezintă „faţa însorită" a ***Alianţelor literare,*** după explorarea infernului satirei. La Duiliu Zamfirescu se remarcă predilecţia pentru seninătate şi idilism, componente ale sufletului omenesc neglijate de romancierii setei de pămînt, cruzimii, parvenirii şi pasiunii. ***Tănase Scatiu*** e totuşi omis. Pompiliu Constantinescu propunea pentru aceştia din urmă explicaţia prea marii dependenţe a personajului din romanul nostru (de la Păturică la Ion) de condiţie socială imediată, obsesia ei; el vorbea de un caracter exponenţial pronunţat. Valeriu Cristea descoperă în Duiliu Zamfirescu un anticipator al eliberării. Dar de ce „spre romanul total"? Duiliu Zamfirescu dezvăluie, e drept, un aspect ignorat al conştiinţei, dar îl ignoră, la rîndul lui, pe acela întunecat şi dramatic. Despre „plenitudine" nu poate fi discuţie, căci autorului ***Comăneştenilor*** îi lipseşte urechea pentru sunetul înfundat, tulbure, al pasiunii; el completează

tabloul zugrăvit de Filimon şi Slavici, în epocă, dar se îndreaptă spre romanul total la, fel de puţin ca şi aceştia. Mai degrabă la Slavici „volumul conştiinţei" e superior în dimensiuni, în ***Mura*** existînd şi seninătate şi patimă, şi dependenţă sociologică, şi iraţional. Ultimul studiu anchetează laturile conştiinţei în proza lui Marin Preda, expresie în adevăr a unei conştiinţe plenare, într-o analiză strînsă şi elegantă.

Alianţe literare este o carte profundă, densă, spirituală.

" *(România literară, nr 52, 1977)*

Valeriu Cristea „Fereastra criticului"

E uşor să-ţi dai seama că titlul acestei foarte interesante cărţi (ca toate ale autorului) publicate recent de Valeriu Cristea — *Fereastra criticului (Cartea Românească)* - este împrumutat de la titlul articolului despre N. Steinhardt. E mai greu să înţelegi imediat de ce s-a oprit criticul tocmai la el şi, eventual, ce semnificaţie îi atribuie, mai ales că, în volum, motivul respectiv mai poate fi întîlnit o dată, atunci cînd este vorba despre romanul Gabrielei Adameşteanu.

în acest al doilea caz (şi încep cu el, fiindcă mi se pare mai lesne de elucidat), e vorba de felul în care naratorul *Dimineţii pierdute* „refuză să apară" în persoană mulţumindu-se să privească, plin de curiozitate, *„cînd de la o fereastră, cînd de la alta"* a edificiului romanesc în care a practicat mai multe „ferestre": *„Tot atîtea cîte mentalităţi, puncte de vedere, biografii, conştiinţe"* (p. 204). Dacă identificăm, puţintel abuziv, de îndată o imagine a criticului disponibil, care pleacă urechea la vocile cele mai diferite ale textului sau care acceptă perspectivele lui multiple, făcînd din această democraţie şi totodată din această absenţă un caleidoscop. Nu acesta este, mă grăbesc să adaug, modul criticii lui Valeriu Cristea, care ilustrează exact contrariul/disponibilităţii, şi anume cea mai limpede asumată adeziune; şi care are la bază o opţiune categoric declarată, în fond, criticul are structura unui „dogmatic", cu toate nuanţele de rigoare ce se cuvin păstrate în minte cînd ne referim la o profesiune prin excelenţă „liberală".

Aşa că e momentul să ne întoarcem la articolul consacrat *Criticii la persoana întîi* a lifi N. Steinhardt şi să vedem accepţia dată acolo privitului pe fereastră (p. 117-l18). Valeriu Cristea este frapat şi încîntat - pe bună dreptate - de un superb text critic-autobiografic în care autorul îşi povesteşte o „descoperire". Vizitînd o prăvălie din cartierul latin, înţesată de cărţi rare, de gravuri şi de alte minunăţii, obţine de la proprietara ei favoarea de a descuia o anumită uşă şi de a urca apoi o anumită scară, la capătul căreia va afla o

fereastră: *„Scara îngustă şi foarte spiraiată se încheie într-adevăr cu un palier mic şi cu o fereastră. M-am îndreptat curios şi oarecum bănuitor, către geamul deschis. Spectacolul oferit privirii mele răsplătea peste orice măsură pretenţiile şi presupunerile cele mai îndrăzneţe. Catedrala Notre Dame, văzută lateral, era acolo în imediata apropiere, îndeajuns de îndepărtată ca să poată fi cuprinsă întreagă de văz, la o distanţă destul de mică spre a da impresia că n-ai decît să întinzi mina pentru a-i urmări contururile, a o pipăi, a o dezmierda. Şi eram la înălţimea*

cea mai prielnică unei contemplaţii ***desăvîrsHe,*** *unei «stâpîniri» a obiectului aţintit, unui extaz. Clădirea era a mea. Din nici o altă perspectivă nu se dăruia mai intim, nu părea să proclame mai desluşit: Fericiţi cei ce se uită la mine".* Valeriu Cristea consideră, în finalul articolului, că o asemenea revelatoare fereastră este chiar critica lui N. Steinhardt. De acord. Mă întreb însă, din nou, cîtă întîmplare se află în împrejurarea că Valeriu Cristea a ales pentru cartea lui titlul acestui articol şi nu pe al altuia. Recitesc frazele şi îmi dau seama că, scoţînd două sau trei cuvinte - acelea care sugerează contemplaţia extatică -„definiţia" se potriveşte destul de bine şi criticii lui Valeriu Cristea: fereastra pe care el priveşte literatura este mai întîi nu una comună, ci una neaşteptată, „privilegiată" sau în orice caz căutată cu grijă sau descoperită printr-un noroc; ea se află, apoi, „la înălţimea cea mai prielnică", nu prea sus, nici sub nivelul operei, şi la o distanţă care permite, în acelaşi timp, să se vadă întregul şi să ia naştere iluzia că toate detaliile pot fi „pipăite", „dezmierdate", în fond, citindu-l pe Valeriu Cristea de multă vreme, cred că pot afirma fără să greşesc prea tare că toată critica lui a tins dintotdeauna să alieze două perspective diferite: una apropiată, care restituie obiectul în „intimitatea" lui, şi una îndepărtată, care vrea să-l cuprindă întreg. De aici, aspectul particular al acestei critici, în care o extraordinară minuţiozitate, o răbdătoare străbatere a textului literar în toate direcţiile lui, o aproape pedantă „transcriere" a lui cu mîna criticului în sfîrşit, o atenţie scrupuloasă acordată amănuntelor se amestecă permanent cu plăcerea şi capacitatea de a generaliza, mai bine zis, de a ridica la idee şi de a exprima ideea într-o formulă memorabilă.

Pentru oricine este evident că Valeriu Cristea cîteşte cu creionul în mînă, urmînd sinuozităţile textului, niciodată grăbit, cercetînd fiecare colţişor, fiecare asperitate, ca şi cum ar dori să se încredinţeze dacă acolo nu se ascunde ceva.

Şi dacă noi înşine, care-l citim la rîndul nostru, ne molipsim de la răbdarea lui nemărginită (ceea ce nu e tocmai uşor), atunci înţelegem mai devreme sau mai tîrziu, că tactica autorului de a amîna soluţia, ipoteza, nu este altceva decît o formă de a le spori efectul. El pare a voi să ne avertizeze că lucrul prea grabnic descoperit e fără adîncă semnificaţie şi fără adevărată bucurie: **o dificultate învinsă,** iată critica, aşa cum o concepe şi o practică Valeriu Cristea.

Exemple în sprijin găsim destule în ***Fereastra criticului.*** Cele mai izbitoare sînt chiar în prima secţiune a cărţii, în care autorii discutaţi sînt clasici sau, în orice caz, nu mai sînt în viaţă. Dacă textul despre Eminescu e oarecum prea scurt spre a lăsa să se vadă clar metoda criticului, următorul, despre schiţa lui Caragiale intituiată ***Lună de miere,***

este extrem de caracteristic şi, fireşte, de captivant. După ce examinează, în felul lui, cu lupa, textul nu foarte cunoscutului **moment** caragealian (şi ar fi nevoie să reproduc eu însumi cîteva pagini pentru a face palpabil procedeul), criticul ajunge la două concluzii deopotrivă de spectaculoase: prima este definirea satiricului (Caragiale, Swift) drept un „străin" şi „încă şi mai grav", drept un „spion patriot, operînd în propria ţară", din raţiuni de sănătate morală (p. 21); a doua este că ***„Lună de miere*** *reprezintă un concentrat al literaturii caragialiene" ,* un arhetip pentru anumite situaţii şi personaje. Finalul articolului sună astfel: *„Satira lui Caragiale, indiscutabilă, refuză ţi e lipsită de forţa inumană, inexorabilă, a pamfletu/ui-ghilotină de tip swiftian. O anume bonomie o îndulceşte, cel puţin uneori" (p.* 28). Această constatare dă apă la moara ipotezei lui Ivasiuc din ***împăcarea în pitoresc,*** unde Caragiale nu e invocat, dar se pare, iată, că ar fi putut fi.

Gorila lui Rebreanu şi ***Rădăcinile*** Hortensiei Papadat-Bengescu sînt analizate pe larg în acelaşi spirit. Nu voi detalia discuţia. Vreau doar să spun că nu împărtăşesc judecata de valoare a criticului, căruia aceste romane i se par mult superioare faţă de imaginea consacrată de istoria literară, o parte din „vină" (cea mai mare parte!) pentai desconsiderarea lor relativă căzînd pe umerii lui G. Călinescu. în ce mă priveşte continui să cred că G. Călinescu a avut dreptate. Iată un singur argument al lui Valeriu Cristea: el socoteşte că scena asasinării eroului ***Gorilei*** este antologică, magistrală (p. 34). Scena era însă defectul de a fi relatată din perspectiva eroului însuşi, de unde rezultă ce! puţin două consecinţe greu de „îndurat" la lectură: ea pare teribil de artificială, căci nu poţi să nu te întrebi, chiar şi într-un roman cu narator omniscient, în ce

fel se poate dobîndi accesul la impresiile unui om care, la capătul secvenţei respective, este un om mort, nu poţi ignora chiar cu totul lipsa de verosimilitate a acestei situaţii; a doua consecinţă este că, dacă efectul de verosimilitate scade din această pricină, cel melodramatic, ieftin-emoţional, creşte în proporţie egală. Nu sînt sigur apoi că personajele romanului, mai ales cele feminine (zice criticul) sînt „vii" şi „zdravene din punct de vedere artistic" (p. 33). *„Enigmatica si fascinanta"* Cristina Belcineanu mi s-a părut totdeauna mai lesne de trecut în galeria eroinelor ţîşnite direct din subconştientul erotic al romancierilor români, cu toate „compensaţiile" pe care astfel de fantasme le oferă în plan psihologic, decît în galeria personajelor literare memorabile.

Nu am pretenţia că dreptatea este de partea mea, dar am stăruit pe aceste deosebiri de vederi, fiindcă am impresia că există în critica lui Valeriu Cristea un fel de spirit de contrazicere (cînd el se pune de-a

curmezişul opiniei generale), care, luat în sine, nu i se poate reproşa, ba poate fi chiar un punct rodnic de pornire, dar care este alimentat, discret şi din interior, de un spirit de caritate, care în critică nu face servicii utile. Cu alte cuvinte, se observă la autorul *Ferestrei criticului* înclinarea de a lua în braţe ceea ce alţii au respins, de a obloji rănile, de a se lega mai ales de acele opere sau de acei autori care au fost trataţi drastic de restul criticii, în mamă a răniţilor, de pildă, se comportă Valeriu Cristea scriind despre un roman al lui Costache Anton, şi făcînd cu acest prilej şi un mic proces de intenţie criticii, cînd afirmă că respectivul roman este *„de inclus în orice enumerare dreaptă"* a reuşitelor prozei actuale. Sublinierea nu-mi aparţine. Prefer acestor articple de dezacord milos pe acela în care criticul, de acord eventual cu toată lumea, priveşte cînd vede în Crohmălniceanu din *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură* un „ *paşnic y i bonom Poirot*" (p. 125) sau cînd sugerează că burghezia românească de dinainte de război este observată de Gabriela Adameşteanu în polemică „discretă şi respectuoasă" cu G. Călinescu, tot aşa cum mica-burghezie e, pe furiş, trasă afară de sub pulpana zeflemelii şi a prestigiului caragelian (p. 212-213). Şi, în alte, destule cazuri ca acestea, nu numai de scriitori români, dar şi străini (în cea de a treia secţiune a volumului).

O surpriză o constituie *Mărturisirile, reflecţiile, precizările* din ultima secţiune. Un puternic spirit polemic le animă. N-am a-i observa autorului decît încrîncenarea. El, care pretinde că seninătatea luminoasă e atributul operelor

majore, putea să încerce a fi mai puţin înnorat de patimă şi mai puţin mizantrop: „ *..îmi caut cu disperare, nu aliaţi sau (doamne fereşte!) acdliţi, ci afini. Şi cum nu-i prea găsesc, căci mă miţe - mă face s-o simt însăşi i:olarea relativă în care mă aflu - în coordonate spiritual-morale şi de gîndire deosebite de cele ale multora dintre colegi, sper ca măcar cărţile mele să găsească mai mulţi, fie chiar şi în viitor*" (p. 378). Aceste cuvinte datează din 1979. între timp, constată Valeriu Cristea, izolarea lui s-ar fi accentuat pînă la a fi tentat să intituleze cartea de faţă *Singur printre critici* Consideraţiile de mai sus izvorăsc prea puţin din modestie şi prea mult dintr-un orgoliu rănit. Cine a rănit pe critic în mîndria lui? îmi vine să spun că avem aici un caz de „automutilare". în fapt, după cum am remarcat deseori, singurătatea noastră nu e atît opera celorlalţi, cît opera noastră înşine. Coordonatele spirituale pe care se mişcă Valeriu Cristea sînt cu mult mai asemănătoare cu ale unora dintre colegi decît e dispus să accepte el, cu neascunsă trufie. Cine, ce critic serios l-a contestat vreodată pe autorul *Dicţionarului personajelor lui Dostoievski* şi al celorlalte originale şi puternice cărţi? Dincolo de

diferenţe inerente de gust, nu-mi amintesc să fi existat o astfel de contestaţie. Asta, dacă examinăm lucrurile cu seninătate, din unghiul aproape închis din care Valeriu Cristea le abordează, se prea poate ca ele să arate cu totul altfel. Am o experienţă personală în această privinţă. Criticul reia în carte un articol în care a răspuns, punct cu punct, recenziei pe care am scris-o la un volum anterior al său. considerată o „recenzie negativă" şi falsificatoare (p. 394). N-am replicat acum trei ani acestui răspuns şi n-o voi face nici acum. Mi-am recitit însă recenzia şi am rămas perplex: aşa să arate oare o recenzie negativă? Mi s-a părut scrisă - ca tot ce am scris despre Valeriu Cristea - cu preţuire şi căldură. Cum a putut atunci criticul s-o citească pe dos? Foarte simplu: luînd toate constatările şi caracterizările mele ca pe nişte aprecieri de valoare şi, încă în raport cu o presupusă convingere a mea legată de ierarhia modurilor critice. Jnutil să stărui. Nu cred să izbutesc a-l scoate pe Valeriu Cristea din ideea solitudinii lui morale, oricît m-aş strădui să-mi exprim credinţa în afinitatea noastră esenţială mai presus de conjuncturi şi de inerente dezacorduri. Şi-mi pare nespus de rău.

(România literară, nr. 38, 1987)

MIRCEA MARTIN „Generaţie şi creaţie"

Mircea Martin şi-a adunat sub acest titlu, împrumutat de la Tudor Vianu, o parte din cronicile literare publicate în revista „Amfiteatru"; şi trebuie s-o spun din capul locului, volumul impune un critic într-o mult mai mare măsură decît reuşiseră articolele succesive să impună un cronicar.

Cauza se lămureşte în structura însăşi a acestor articole, care nu sînt prime analize, puncte de reper pentru o construcţie ulterioară, ci (în conştiinţa autorului) construcţii, ele înseşi, de sine stătătoare, nu anticipaţii, ci forme rotunde şi definitive. O prudenţă paradoxală îl opreşte pe Mircea Martin să aibă primul cuvînt, îndemnîndu-l să-l spună pe ultimul. Nu este decît un singur risc, fiind vorba (totuşi) de cronici literare-şi, încă despre autori tineri; de a-i lua, pe toţi, în serie. Judecăţii cronicarului este mai circumstanţială decît a criticului, fiindcă una este să schiţezi în creion un profil, o impresie, sub rezerva lecturii imediate, şi altceva, să tragi totul de la început, în tuş. Mircea Martin a intuit dificultatea: nu numai a practicat, tot timpul, o cronică selectivă şi aristocrată, omiţînd pe autorii discutabili, dar a renunţat chiar a mai scrie critică mai curînd decît ne-am fi aşteptat. *Generaţie şi creaţie* este, în această privinţă, un volum „postum".

Aşadar, lucrul cel mai evident în articolele lui Mircea Martin este rotunditatea lor, structura închisă a ipotezei critice. Autorul mizează pe o formulă memorabilă pe care, fie că o pune la început, fie că o lasă pentru la sfîrşit, o are totdeauna în minte din prima clipă, iată, aproape la întîmplare, cîteva asemenea formule: *,,Ion Alexandru îşi concepe poezia ca pe o dezvinovăţire* (...). *Nobleţea lui este de a întîmpina cu fervoare o vină care nu-i aparţine şi de a o ispăşi înainte de a o recunoaşte". „Marin Sorescu e un cinic al poeziei"* care *„pare sortit să scrie într-una arte poetice". „La 24 de ani Constanţa Buzea pare a-şi găsi vocea îmbătrînind cu bună ştiinţă". „Romanele lui Al. Ivasiuc sînt nişte procese mascate". „ Ion Negoiţescu e un cleric -religia lui e gratuitatea. Cartea aceasta (Poezia lui Eminescu) nu e atît sinteză funcţională, cit operă de rafinament şi decadenţă".* Faptul că aceste formule sînt premisele criticului nu arată neapărat că ele sînt şi spontane. Mircea Martin „lucrează" articolul, îl scrie probabil de mai multe ori, migălindu-l, ascultîndu-i cadenţa interioară, mereu cu acelaşi scrupul de definitiv şi de perfect. El nu se încrede în inspiraţie, ci în elaborare şi stilul este elegant şi fin, dar tăcut, căzînd uşor în ispita

feminină a cuvintelor frumoase (fervoare, fascinaţie, seducţie etc.). Totuşi, cu puţin noroc, cîte o frază devine aşa de sugestivă în muzicalitatea ei, încît iertăm calofilia: *„în universul lui Nichita Stănescu, sunetele caută guri care să le rostească, orbitele plutesc în intîmpinarea ochilor, lucrurile aşteaptă cuvintele ca să existe, cuvintele fug de lucruri ca să nu piară ".*

Lipsa spontaneităţii se mai traduce şi printr-o teamă exagerată de *discursivitate.* Criticul evită semantic introducerile, digresiunile (zadarnice, dar odihnitoare pentru spirit), adică tot ce ar putea coborî articolul pe o pantă expozitivă sau anecdotică. El intră de-a dreptul în temă, prin poarta strimtă a unei caracterizări laconice (formulă memorabilă) şi ceea ce urmează este mai mult o ilustrare; articolul se termină, în fond, înainte de a începe cu adevărat, iar plăcerea criticului nu este de a analiza, de a-şi dezvolta ideea, ci de a o exprima cît mai concentrat şi mai definitiv. Mircea Martin este un critic pentru critici şi scriitori, fiindcă nu face nici pedagogie literară, nici istorie, nici filosofic; el ia opera în sine, o izolează în eprubetă, după ce a sterilizat în jur totul, şi o supune analizei chimice în căutarea individualităţii inefabile. Dacă ajunge la ea; cum nu este, reduce comentariul la minimum, dispersîndu-se pînă şi de referinţele culturale (operele sînt rareori comparate între ele, filiaţiile par criticului inutile). Este la mijloc o ambiţie de a realiza un act critic pur, adică numai estetic. Nu ştiu dacă, între criticii de astăzi, mai este vreunul atît de fidel criticii estetice, precum Mircea Martin în cronicile sale. îi rămîne să verifice această consecvenţă şi în cazul unor scriitori ai căror literatură implică neapărat criterii etice, filosofice sau sociale. Critica pură este nostalgia oricărui critic adevărat; dar, în fapt, nu există critică pură. Opera este un ansamblu de circuite, ideologice, morale, tehnice etc., care funcţionează simultan, şi a vorbi despre realitatea ei inefabilă înseamnă a atinge, vrînd-nevrînd, toate aceste circuite. Ceea ce Mircea Martin ştie, de altfel, foarte bine. Iar dacă programul său nemărturisit constă, dimpotrivă, într-o epurare, lucrul mai poate avea şi o altă explicaţie; critica aceasta provine din reprimarea unei vocaţii pentru teoretic. Doar precizia şi subtilitatea limbajului ne lasă să bănuim în autorul *generaţiei şi al creaţiei* un estetician, fiindcă în tentativa lui de a intra în concretul literaturii, esteticianul a renunţat la orice partis-pris teoretic, la orice schemă, la orice metodă aparentă, neîncrezîndu-se decît în intuiţie.

Cîteva propoziţii din *Avertisment* explică această renunţare ca pe un mod de „identificare infinit repetată" dintre analiza critică şi „conştiinţa operei" literare. (O critică de identificare a susţinut şi

Georges Poulet). E vorba de a reda operei coerenţa semnificativă printr-o „fidelitate fundamentală". Să urmărim şi transpunerea în practică a identificării, în cîteva cazuri precise, adică să examinăm mai îndeaproape articolele.

Cel puţin în două dintre cele consacrate poeziei, identificarea se produce, în articolele despre Nichita Stănescu şi Ion Alexandru. Spre a nu repeta observaţiile, să ne mărginim la ultimul, neîndoielnic, foarte caracteristic. Criticul îşi construieşte viziunea pe ideea (esenţială la Ion Alexandru) a dezvinovăţirii şi a ispăşirii unui păcat originar al omului. Poetul găseşte prilejuri de suferinţă în orice existenţă şi îşi imaginează o existenţă a suferinţei absolute: „infernul". Dar el nu vrea să ajungă prin infern Ia purificare şi nici să dea suferinţei un sens de purgatoriu moral: *„Atitudinea cea mai semnificativă, scrie Mircea Martin, mi se pare a fi, dimpotrivă, dorinţa de a rezista in această lume,* ***de a rămîne,*** *de a face din propria existenţă obstinată un criteriu de adevăr. Demnitatea suferinţei e mai puternică decît suferinţa însăşi".* Poetul nu caută absolutul şi masochismul său ascunde un orgoliu de extracţie ţărănească. „ *El aparţine, deci, fundamental, morţii, dar ceea ce îi aparţine lui sînt numai cuvintele. Chinul* ***infernal*** *al lui Ion Alexandru este de a voi să se dezvinovăţească prin moarte şi de a nu o putea face decît prin cuvinte",* în felul acesta, „infernul discutabil" al poetului capătă o coerenţă extraordinară care face palpabilă nu o suferinţă abstractă, nici una psihologică, dar poezia însăşi ca formă de suferinţă, în ceea ce are ea mai real, şi mai tainic, mai adevărat şi mai misterios.

In cazul prozei, „identificarea" criticului se realizează cu mai mare greutate şi nu pentru că i-ar lipsi pătrunderea (în definitiv, cam tot ce scrie el despre Al. Ivasiuc, N. Breban şi ceilalţi este superficial exact), dar pentru că genul lui de critică se realizează mai ales prin poezie: o critică a poeziei. Trebuie să existe însă şi o excepţie care să confirme regula: articolul despre ***îngerul a strigat,*** magistral, în sfîrşit, Mircea Martin consacră o parte din cronici cărţilor de critică. Se întîmplă ce era de aşteptat să se întîmple; cînd opera critică are, ea însăşi, o coerenţă superioară, asemănătoare cu aceea a poemului ***(Poezia lui Eminescu)*** sau a romanului ***(Viaţa lui Al. Macedonski),*** Mircea Martin regăseşte ritmul ideal al structurilor sale critice. Dar cînd sînt în discuţie culegeri de articole, eterogene ***(Aspectele literare, Atitudini*** ş.a.) stilul cronicii literare, descusute şi liniare, iese la suprafaţă. Inegalitate, aşadar fatală.

Generaţie şi creaţie este cartea unui remarcabil critic.

(Contemporanul, nr. 5, 1970)

Mircea Martin „Critică şi profunzime"

Mircea Martin reuneşte în *Critică şi profunzime* cîteva din studiile scrise în ultimii cinci-şase ani, mai exact, după ce a renunţat la comentariul curent de carte care i-a adus, se ştie, un bun volum *(Generaţie şi creaţie)* de cronici, consacrate celei mai tinere literaturi, însă conţinînd deja semnele dezerţiunii premature din publicistica propriu-zisă. Cronica literară presupune un anume temperament care se vede că i-a lipsit. Studiile ulterioare aparţin unui teoretician, obligat mai puţin să judece decît să caracterizeze. Mircea Martin, critic plin de scrupule, foarte reticent în păreri, luîndu-şi mii de precauţii, cam indecis (nu şi în expresie), a preferat, la treizeci de ani, ca atîţia alţii înaintea lui, confortul studiului de bibliotecă. Nu e nimic condamnabil în asta şi înclin să cred (am crezut din capul locului) că „accidentul" îl reprezintă, într-o carieră ce va afirma un specialist în estetică, debutul lui de cronicar.

Critică şi profunzime este doar prima parte dintr-un studiu ce va continua cu *Istorie şi profunzime* şi va trata despre critica modernă europeană (limitată la domeniul francez, ca şi *De la Sainte-Beuve la noua critică* a lui Savin Bratu). în *Argument* metoda întrebuinţată apare clar: *„Efortul constant al exegezei a fost să refacă de fiecare dată coerenţa unei concepţii critice personale, mai mult decît s-o înscrie în tipare generale şi s-o subordoneze astfel. Am încercat să ne ţinem cit mai aproape de texte, să intrăm în intimităţile de gîndire, uneori contradictorii, ale autorilor, să aprofundam prin identificare demersul lor. Generalizările — cîte sînt — vor să apară numai din imediata proximitate a obiectului concret".* E o recunoaştere francă şi trebuie să admitem că aproape toate notele criticii lui Mircea Martin sînt aici: descriere minuţioasă dinăuntru, identificare ce nu exclude distanţa, frică de generalizare. Mai departe, autorul ne sugerează că, deşi născute pe parcurs, ideea şi unitatea cărţii sînt de găsit „ *în ceea ce dialogul angajat cu fiecare personalitate în parte scoate ca numitor comun pentru însăşi definiţia actului critic ".* Aşadar: ce leagă între ele „transcendenţa tehnică" a lui Paul Valery, „conştiinţa totală" a lui Marcel Raymon, „senzaţia" lui Jean-Pierre Richard şi acea facultate care nu se confundă nici cu intelectul, nici cu pura intuiţie (deşi le implică) pe care o defineşte Gae'tan Picon? Ideea de profunzime. Dar ce vrea să zică asta şi în ce măsură ea priveşte şi, pe psiho-critici, sociologi marxişti, structuralişti, sartrieni etc.? Procedînd prin sondaj, Mircea Martin ne lasă să credem că el nu exclude din principiu celelalte direcţii. Totuşi profunzimea rămîne evaziv explicată în

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

Avertisment: *„ Profunzimea despre care vorbesc unii dintre criticii prezenţi in volum este o profunzime a spiritului, nu a inconştientului, ea păstrează un -sens al totalităţii, se lasă îmbogăţită de simţuri şi luminată de istorie".* Frumos şi vag. Ca şi Savin Bratu, Mircea Martin pare a dispreţul lucrarea lui Serge Doubrovsky ***Pourquoi la nouvelle critique,*** deşi aceasta nu e un simplu repertoriu (oricum mai bogat decît toate), dar şi o încercare de tablou foarte necesar în stadiul actual al discuţiei. Reproşul principal care se poate face cărţii lui Mircea Martin este caraţterul sumar al premisei şi lipsa unei ordini interioare riguroase. Pe parcurs o parte din chestiuni se vor clarifica şi vom avea, chiar, finalmente schiţa unei teorii a profunzimii, însă trebuie să străbatem mai întîi două sute de pagini de analize minuţioase fără hartă şi fără busolă. Criticul preferă să-şi determine ideea prin inducţii succesive, dar nu putem şti totdeauna unde se termină rezumarea opiniei şi începe comentariul personal. Proximitatea textului analizat ne înşeală adesea. Mănuşa critică se confundă cu mîna. La aceasta contribuie şi un stil de o maximă discreţie, elegant şi fără nerv pînă la fadoare.

Desigur, multe observaţii sînt remarcabile, iar unii autori, arboraţi într-un chip original. Criticul are fineţe de gîndire. Despre Sainte-Beuve, bunăoară, se spun cîteva lucruri interesante, mai ales în precizarea sensului pe care-l avea la el contestata metodă biografistă: *„Părerea comună este că metoda lui Sainte-Beauve constă în explicarea operei prin om şi că tot aici s-ar afla şi eroarea sa. în ce ne priveşte, credem că reconstituirea istorică şi biografică nu reprezintă pentru el mijloace ori etape intermediare în analiza operei; acestea s e confundă cu însăşi critica lui, cu scopul ei ultim, căruia analiza îi este subordonată [...] Altfel- spus, greşit nu e faptul că îl interesează biografia mai mult decît opera. In ciuda aparenţelor, specific beuviană rămine mai degrabă folosirea operei în conturarea biografiei, decît folosirea biografiei în conturarea operei".* Şi încă: *„Saine-Beuve* ***recunoştea*** *chiar dacă nu* ***aprecia,*** *definea exact chiar dacă judeca greşit, şi poate că nu greşim recunoscînd, la rîndul nostru, manifestîndu-se aici geniul critic însuşi, într-una din ipostazele lui esenţiale şi perene".* Capitolul despre Brunetiere fiind prea expozitiv '(şi declarînd, fără a-l demonstra, tocmai rostul lui ca precursor al pozitivismului modern), acela despre Marcel Raymond marchează foarte bine ruptura de tradiţia franceză a criticii istoriste. ***De la Baudelaire la suprarealism*** e caracterizată, sub acest raport, cu subtilitate: *„De fapt, Marcel Raymond nu studiază o mişcare poetică, o operă sau o epocă anumită, ci Poezia, în diverse/e ei metamorfoze...*

Mircea Martin

Cartea lui este o epopee a formelor poetice, nu o istorie a poeziei, o evocare pasionată a acelui lung poem pe care, spunea Sheliey, îl scriu poeţii de la începutul lumii. Ea pare numai un fragment, arbitrar început şi întrerupt, dintr-o Poveste a Poeziei care se poate lipsi de poeţi sau îi inventează ca o scuză pentru greşeala ei". Putem reţine şi imputarea esenţială ce se face lui Valery: *„Refuzînd o metafizică a conţinutului, Valery nu evită o metafizică a formei. Imanenţa ei rîvnită e pierdută prin generalitate, idealitate, virtualitate. [...] Dacă acceptăm că în spaţiul artistic virtualitatea reprezintă tot un fel de transcendenţă, atunci formula care i-ar aproxima proiectul ar putea fi aceea de transcendenţă tehnică".* Profunzimea înţeleasă ca implicit (nu ca inconştient) şi opusă explicitului, discursivului (nu conştientului) fiind teza lui Gae'tan Picon, Mircea Martin notează la autorul ***Scriitorului şi umbra sa*** un semnificativ paradox: *„Dacă la început mişcarea demonstraţiei a fost una de identificare a esteticii cu critica, acum ea este una de identificare a criticii cu estetica. Altfel spus, şi exagerind pentru claritate, Picon reproşează esteticii că nu e critică si criticii că mi e estetică".* Dar capitolul cel mai atractiv rămîne acela despre Jean-Pierre Richar, cu totul nou'ca viziune, unde nu doar concepţia, da şi mijlocul critic personal e analizat (şi raportat la G. Călinescu). Am găsit în paginile cărţii lui Mircea Martin cea mai bună explicare a „senzaţiei'' lui Richard, apărat cu argumente precise contra celor ce-l acuză de a ignora că opera nu e doar contract empiric cu lumea, ci şi filosofic, morală etc. Senzaţia, la Richard, spune Mircea Martin, e o formă de spiritualizare şi, în adîncul operei unde e descoperită, ea se întîlneşte cu intelectualitatea şi o senzualizează. Tot aici, comentînd pe Richard, îşi defineşte Mircea Martin mai lămurit propria idee de profunzime şi, prin ea, un statut al criticii. Jean-Pierre Richard îi oferă punctul de sprijin. Mircea Martin corectează pe autorul studiului ***Poezie şi profunzime*** (de la care îi vine probabil sugestia titlului) cel puţin teoretic, chiar dacă ne rămîne încă dator cu dovada aplicaţiei concrete a părerii sale despre o critică, să-i zicem, imanentistă: „ *Tot ce e mai semnificativ şi mai original într-o astfel de critică este căutarea unui acces direct, a unei prize imediate asupra lumii. Obiectele înconjurătoare sînt sesizate în chipul direct al artistului, pipăite, mirosite, mîngîiate familiar cu privirea. Este acesta un protest implicit împotriva posturii secunde a criticii, sortite să nu ia in posesie decît prin intermediul literaturii, prin amînarea şi deformarea ei. Criticul se încredinţează acelei absenţe pe care lucrurile o reprezintă, într-o operă de*

artă, încercînd parcă s-o compenseze. El se comportă cu ele ca şi cum ar exista cu adevărat,

le invită să existe a doua oară într-un mod, poate, mai convingător. Ancheta lui se îndreaptă nu dincolo de forme, înspre esenţe intelectuale, ci, într-un fel, dincoace de forme, înspre materia concretă. Eroare sublimă din partea unui critic! Lumea, prin literatură, nu e nici dincolo, nici dincoace de forme, ea e în imanenţa însăşi a formei. Atîta cită este. Prin voinţa de captare şi cuprindere, o asemenea critică atinge nu numai Umilele propriului demers, dar şi limitele literaturii înseşi".

(România literară, nr. 6, 1975)

„G. Călinescu şi «complexele» literaturii române"

Tonul face critica: şi acest ton, deopotrivă ferm şi moderat, Mircea Martin îl găseşte în scurtul *Argument* preliminar al cărţii lui despre G. *Călinescu şi „complexele" literaturii române. „Cu toate riscuri/e pe care le implică o confesiune făcută pe nepregătite, trebuie să încep prin a spune că această carte e un proiect de adolescenţă",* declară criticul din capul locului. Ideea de a scrie despre G. Călinescu l-a urmărit de la prima lectură a *Istoriei,* pe care o întîmplare fericită i-a scos-o în cale prin anii '50, şi care a fost fascinantă. Pe autorul ei îl va cunoaşte direct ceva mai tîrziu: „ *Vederea omului - temperament focos, teatral şi cabotin (sau, mai degrabă, histrionic), premeditînd gesturi spontane, soluţii imprevizibile, efecte hilariante şi mizînd astfel pe complicitatea masivă a auditoriului - n-a adăugat nimic esenţial fascinaţiei exercitate de opera sa..."* Această mărturisire este foarte preţioasă. Ea divulgă de fapt adevărata natură a relaţiei criticului de azi cu criticul de ieri şi care tocmai una de fascinaţie nu este- Fascinaţia presupune subjugare, iar Mircea Martin, dovedindu-se sensibil la „inteligenţa repede mergătoare la ţintă" a lui G. Călinescu, după cum recunoaşte în limbajul chiar al acestuia, şi la greu egalabila lui artă a „metaforei suverane", rezistă în schimb efectelor actoriceşti sau, poate, vrăjitoreşti, ale „iluzionistului" care era G. Călinescu. Aceste efecte nu adaugă nimic impresiei iniţiale, consolidată ulterior prin frecventarea statornică şi lucidă a operei. Respingînd, deopotrivă, denigrarea şi exaltarea, Mircea Martin doreşte să rămînă senin în mijlocul exagerărilor: *„Cartea aceasta nu se va situa la mijloc între două excese contrare ci, pe cit îi va sta în putinţă, deasupra şi în afara lor ".* Aici nu e simplă chestiune de principiu profesional, dar şi de înclinaţie temperamentală. Critica lui Mircea Martin evită

excesele în chip, aş zice, spontan. Ea este generoasă, dar nu entuziastă; exactă, calmă, pînă la marginea lipsei de nerv uneori; mai dispusă a cumpăni de două ori

argumentele decft a recurge din prima clipă Ia cel care pare mai atrăgător; sacrificînd ideii expresia şi riscînd, în felul acesta, să nu fie la fel de strălucitoare pe cît este de temeinică. Nimic mai deosebit, aşadar, de critica lui G. Călinescu însuşi, barocă, flamboaiantă, excesivă. Din acest contrast - de care Mircea Martin n-are cum să nu fie conştient, deşi nu-l asumă decis - rezultă o parte din farmecul cărţii lui de astăzi. Dacă ar fi să adapteze doi termeni a recent dispărutului Mac Luhan, aş zice că subiectul cărţii fiind „cald" (şi, vom vedea, nu doar G. Călinescu e.răspunzător de acest lucru, dar contextul însuşi al problemelor), tratarea critică este „rece".

Acest întîi volum dintr-un studiu care, cum sîntem informaţi, va mai cuprinde un al doilea, se ocupă de „sensul tradiţiei" la G. Călinescu. în celălalt, va fi vorba de raportul specificităţii naţionale cu universalitatea. Ariile celor două probleme se intersectează nu o dată şi trebuie să aşteptăm încheierea studiului ca să ştim dacă fiecare aspect a fost examinat la locul cel mai potrivit; de exemplu, dacă e posibil să vorbim de raporturile pe care concepţia lui G. Călinescu în chestiunea evoluţiei organice a culturii noastre le întreţine cu alte concepţii (cum ar fi acelea ale lui Lovinescu sau lorga), fără a pomeni totuşi de ***Spiritul critic*** al lui G. Ibrăileanu. Cel mai interesant lucru din primul volum, rămîne un întins prolog consacrat „complexelor" literaturii noastre. Ceea ce urmează nu mai are aceeaşi bătaie mare a ideii, constînd într-o descriere a ideologiei culturale a lui G. Călinescu, e drept, foarte sigură, oferind toate garanţiile de obiectivitate, dar în care spiritul teoretic al autorului însuşi se manifestă cu multă timiditate; şi dacă el sugerează totdeauna erorile, nuanţele, contradicţiile, nu dezvoltă niciodată vreo teză proprie, dincolo de schiţa cea mai sumară.

Observaţia liminară din prolog este aceea că pionierii culturii noastre nu au avut sentimentul nici unui handicap istoric: abia în frazele tîrzii ale evoluţiei, sentimentul handicapului istoric dă naştere unor adevărate „complexe", pe care diferitele construcţii teoretice, de la maiorescienele forme fără fond Ia sincronismul lovinescian şi mai încoace, încearcă să le conştientizeze sau, din contra, să le mascheze. „ *Numai insuficienţele devin probleme",* spusese Ralea, citat de Mircea Martin, în lumina însă a propriei teze,

criticul putea preciza că nu pur şi simplu insuficienţele, cît **resimţirea** lor ca atare devine problemă. Coborînd pe firul istoriei pînă în epoca paşoptistă, Mircea Martin descoperă acolo sursa multora din doctrinele ulterioare. Mesianicii utopici, cum i-a numit G. Călinescu, sînt la originea doctrinarilor exaltaţi ai afirmării naţionale, , ca Hasdeu, lorga şi alţii.

Mesianicii pozitivi anticipează la rîndul lor doctrinele lui Maiorescu sau Lovinescu. Felul cum se împletesc aceste ramuri (căci direcţia *„reprezentată de Hasdeu şi lorga se racordează la doctrina autohtonistă a lui Kogălniceanu şi Russo, în vreme de Lovinescu, prin justificarea dată* ***importului integral,*** *îl poate revendica pe Heliade ca precursor")* e înfăţişat cu pătrundere de critic, atent mereu să nu piardă din vedere nici una din laturile fenomenului analizat. Dar ce înseamnă un „complex"? Definiţia dată de Mircea Martin este următoarea: ,, *Avem de a face cu un «complex " atunci cînd in cuprinsul sau în urma judecăţii defavorabile apar exagerări, respectiv diminuări ale proporţiilor reale, restricţii ori generalizări abuzive, încercări compensatoare în alte planuri sau, pur şi simplu, răsturnarea planurilor ca atare, şi, mai ales, a criteriilor".* Şi: *„«Complexul» se recunoaşte însă nu numai prin deformările produse, ci şi printr-o anume repetabilitate obsesională".* Importantă este şi explicaţia criticului că dacă istoria literaturii noastre nu poate fi înţeleasă în afara acestei tendinţe de permanentă compensare, care indică prezenţa „complexului", ea nici nu se confundă cu istoria „complexelor" ei.

Meritul acestei, cum spune singur, hermeneutici a complexelor, pe care o practică Mircea Martin constă în primul rînd în chiar punerea problemei. Rezolvarea este aici într-un fel implicită, căci un „complex" se tratează ca şi o obsesie, prin conştientizare şi prin adîncire. Ca să putem merge mai departe în cunoaşterea de noi înşine, trebuie să înfrîngem o barieră psihologică şi să înlăturăm un tabu.

Din capitolele următoare, cel mai substanţial mi s-a părut acela consacrat ruralismului în viziunea călinesciană. Originale, ingenioase sînt şi capitolele despre limbă şi despre cucerirea tradiţiei, ultimul, mai ales, părînd mai puţin marcat de o anume inhibiţie teoretică a autorului, care avansează ipoteze mai noi şi mai curajoase decît în celelalte. Ar fi greşit să se înţeleagă că discuţia se limitează în acestea la G. Călinescu, lorga, Lovinescu, Blaga, Pîrvan nu sînt doar invocaţi, dar doctrinele lor sînt examinate cu multă aplicaţie, demontate în mecanismele lor şi comparate unele cu altele şi toate cu ale lui G. Călinescu însuşi. Accentele sînt

puse corect, deşi niciodată prea apăsat, nuanţele relevate cu grijă (căci, uneori, de astfel de nuanţe atîrnă esenţialul), făr4 totuşi să sufoce textul (al cărui desen rămîne mereu vizibil cu ochiul liber). Cartea lui Mircea Martin este dintre acelea care, prin eleganţa şi cumpănirea argumentaţiei, fac posibilă o discuţie onestă şi foarte utilă.

(România literară, nr. 7, *1981)*

296

Mircea Martin „Singura critică"

Cu articolele, studiile şi interviurile adunate sub titlul *Singura critică (Cartea Românească),* Mircea Martin revine, după propria mărturisire, în actualitate, arătîndu-se preocupat *„de condiţia criticii, de rostul si de posibilităţile ei în ambianţa literaturii contemporane*'.' *(Argument,* p. 5). Spre a nu eluda spiritul mărturisirii, să citez şi precizarea: ,, *dacă admitem că a scrie despre Blaga sau Fundoianu, despre G. Călinescu sau Jean-Pierre Richard însemna a o fi părăsit".* Actualitatea, fireşte. Autorul însuşi nu împărtăşeşte sentimentul acelor comentatori ai săi care ,, *au ţinut să consfinţească retragerea mea din critica la zi, şi să presupună cu tandreţe că ea va rămîne definitivă".* Şi, totuşi, dacă nu o abdicare, un fel de retragere din actualitate s-a petrecut, după cronicile de acum aproape două decenii publicate în *Generaţie şi creaţie,* fie şi numai prin faptul că Mircea Martin a preferat, din cele trei tipuri de critică distinse într-un interviu (p. 263-264), - de întîmpinare (valorizantă), de situare (sincronică) şi de analiză (diacronică, hermeneutică) - pe cea din urmă. Nu are, cum spune mai departe, nici promptitudinea, nici regularitatea unui foiletonist (deşi îi place să sublinieze faptul de a fi scris cel dintîi despre o carte): ţine totuşi să se implice în procesul de afirmare a literaturii contemporane. Revenirea începe cu critica: nu republică recenziile risipite prin reviste, în decursul anilor, ci studiile rezultate din recitirea integrală a unor autori şi cîteva din pledoariile ocazionale în favoarea criticii. Atitudinea principală, învederată de noul volum este tocmai o astfel de pledoarie: „ *Cită vreme încercări de izolare şi de marginalizare a criticii se mai produc, o asemenea pledoarie nu e inutilă. Pînă la urmă tot se va înţelege de către toată lumea cit de adine şi de vital e împletită critica în evoluţia unei literaturi şi a unei culturi. Nu orice critică, fireşte, ci mai ales aceea care îşi ia în serios misiunea fără s-o absolutizeze în vreuna din apariţiile individuale, care se devotează fără profituri scontate, care îşi defineşte personalitatea printr-o convergenţă constructivă, nu prin diferenţiere cu orice preţ"* (p. 7-8).

Aici găsim programul fundamental al lui Mircea Martin şi crezul lui cel mai

intim. Trebuie să recunosc că, spre cinstea lui, criticul îl respectă cu stricteţe în toate textele, atît în cele „ocazionale", care deschid şi închid volumul de faţă, cît şi în portretele ample de critici din secţiunea mijlocie. Ideea unui soi de necesar pluralism critic apare în orice ocazie, chiar şi în succintele intervenţii pe tema funcţiei criticii, a obiectului şi scopurilor sale, în care, deşi nu are cum intra

totdeauna în fondul lucrurilor, autorul îşi exprimă cu limpezime punctul de vedere. Aceste articole au, înainte de orice, o „ţinută" remarcabilă, uşor academică, învăţată de la Vianu, un ton care impune respect: polemice, deseori, în spirit, nu sînt niciodată agresive în stil; se feresc de exagerare, de vehemenţa gratuită care ne dezgustă uneori în publicistică, de procesul de intenţie; încearcă să convingă prin justeţea argumentelor, nu prin tăria vocabularului. A pleda în favoarea criticii înseamnă, desigur, în primul rînd, a o folosi cu demnitate. *„Suspiciunea faţă de critică* - scrie Mircea Martin (p. 6l-62)- — «-«7 *fost şi nu este altceva decît suspiciune faţă de intelectualitate si faţă de cultură în genere".* Profesionalismul criticului ne dă gradul exact al angajării lui (şi invers): „ *Criticul este «dezinteresat» tocmai pentru că e interesat exclusiv în judecata care constituie chiar propria sa operă* " (p.63). Dacă lăsăm la o parte nemulţumirile scriitorilor înşişi, criticul actualităţii este „contestat" mai ales din două direcţii: dinspre spiritul universitar, „serios" şi conservator; şi dinspre adepţii noilor metode (respinse, la rîndul lor, de unii cronicari). Mircea Martin nu ezită să lege această delicată situaţie a foiletoniştilor - aflaţi la răscrucea unor mari curente de opinie - de avantajele pe care ea le poate aduce, cel mai de seamă fiind „puterea" pe care ei o deţin la „bursa valorilor" literare. Sînt de acord cu analiza autorului, dar aş face o precizare: a alege, dintre posibilităţile oferite de critică, pe aceea foiletonistică este o problemă de vocaţie, de temperament, în mai mare măsură decît una de interes sau de dorinţă personală imediată, cum înclină să creadă, dacă nu greşesc, Mircea Martin, care adoptă în diagnosticul lui o poziţie pe jumătate obiectivă, de constatare a fenomenului, şt pe jumătate subiectivă, de apreciere a lui; sînt şi eu convins că recenzia devine, în mîna unor arivişti intelectuali, un mijloc eficient de promovare socială, dar nu ştiu de ce i-am cruţa pe acei pseudo-critici şi istorici literari care, la fel de „interesaţi" într-o promovare rapidă, fac carieră cu ajutorul compilaţiilor şi al lipsei reale de opinie, mascată de o „ştiinţă" adunată peste noapte. Nu mi se pare, apoi, că mai este cu adevărat actual

conflictul între subiectivitatea critică, manifestată de obicei în foiletonism, şi obiectivitate. Acest conflict era foarte viu prin anii '60, dar astăzi, sub presiunea metodelor moderne, însuşite şi de recenzenţi (pînă la abuz, în unele cazuri), s-au împuţinat considerabil tentativele de teoretizare a impresionismului, care par, cînd se produc, de modă veche. De altfel, Mircea Martin însuşi pledează foarte frumos pentru impersonalitate ca „probă a depăşirii de sine" şi afirmă că *„singura critică acceptabilă e cea care nu se consideră pe sine singura, vreau să zic, singura care contează"* (p. 78). Definiţia lui

merită a fi reţinută: *„Critica înseamnă înţelegere... Ea nu este iubire, pentru că iubirea se dispensează de înţelegere, e necondiţionată... Cred că un critic ar trebui să înţeleagă fi ceea ce nu iubeşte, după cum ar trebui să se apropie cu iubire de ceea ce nu înţelege"* (p. 80).

O confirmare imediată a acestei nobile definiţii descoperim în portretele de critici care urmează. Mircea Martin însuşi e de părere că *„moralitatea criticului se verifică mai cu seamă în atitudinea faţă de ceilalţi critici"* (p. 79). Un portret admirabil face autorul lui Edgar Papu, care i-ar fi inculcat *„sentimentul infinitului literat^'* (p. 86): naiv nu ca intelectual, ci ca un intelectual, fostul nostru profesor de literatură universală este mai curînd un disociator de forme şi de idei decît unul de valori. Iată concluzia, prea frumoasă ca să nu fie şi adevărată, a studiului lui Mircea Martin: *„Nu e deloc întîmplător faptul că singura polemică notabilă pe care a purtat-o spiritul blînd, senin si caritabil al lui Edgar Papu a fost aceea cu Ş. Cioculescu. O incompatibilitate se lasă aici întrezărită, de ordin temperamental şi chiar ideologic. In vreme ce Ş. Cioculescu este raţionalist (iluminist), disociativ, ironic, critic în sensul beuvian al termenului, «bîrfitor», înclinat spre infinitul mic al detaliilor de epocă, pe care ştie să le guste si să le prezinte ca nimeni altul, cunoscător mai cu seamă al literaturii franceze, E. Papu e contemplativ, romantic, spiritualist, asociativ, serafic, plutitor pe deasupra lucrurilor, deschis spre lumea largă şi cu precădere spre îndemnul catalitic german. E. Papu e un naturist avînd nostalgia infinitului bibliotecii imaginare, Ş. Cioculescu-e un citadin scotocitor în anumite rafturi de cărţi recunoscute după felul legăturii si al tipăriturii"* (p. 102). Excelente pagini consacră Mircea Martin „despărţirii" lui Adrian Marino de Călinescu, apropiindu-l pe autorul *Dicţionarului de idei literare* de Starobinski şi de Spitzer (la fel cu care caută un etimon spiritual în cultură) şi sugerîndu-i două paradoxuri constitutive: în aceea că se arată mult mai încrezător în ficţiunea teoretică decît

în aceea artistică; şi în combaterea publicisticii cu o vivacitate esenţialmente publicistică *(„Se refuză Marino ca jurnalist fiindcă ignoră sau, dimpotrivă, fiindcă nu se ignoră? ",* p. 137,138). Asemenea observaţii profitabile critic îi sînt prilejuite lui Mircea Martin şi de ceilalţi autori comentaţi: el notează *„retorica indeciziei"* la L. Raicu (p. 163), unul din rarii critici de azi pentru care „sufletul" există (şi corpul, aş adăuga, gîndindu-mă tot la acela al scriiturii), înrudit cu Ibrăileanu şi cu Blanchot; defineşte pe Gh. Grigurcu drept *„un virtuoz al protocolului de imagini"* (p. 220) şi, intrînd oarecum în stilul plastic al acestuia, îi schiţează *„alura de Cupidon intransigent"* (p. 227); remarcă *„stilistica temelor"* (p. 230) la Liviu Petrescu sau vede la Al. Călinescu „ *un poetician al prozei"* (p. 242).

299

Literatura română postbelică Critica. Eseul

Se vede bine de aici că Mircea Martin are aceeaşi înţelegere pentru critici aparţinînd de două tipuri în principiu opuse: aceia la care **identificarea** e totul (Papu, Raicu, Grigurcu) şi aceia la care **relaţia** stă pe primul plan (Marino, Al. Călinescu, Liviu Petrescu). Fără efort vizibil, autorul ***Singurei critici*** găseşte măsura corectă pentru ambele forme de critică literară, practicînd el însuşi mai curînd una de relaţie decît de identificare, bazată pe distanţă intelectuală faţă de text, dar izbutind, la rigoare, să-şi însuşească şi o parte din virtuţile fundamental artistice ale celeilalte, într-un remarcabil echilibru ideologic şi stilistic.

(România literară, nr. 22, 1986)

300

Virgil Nemoianu **VIRGIL NEMOIANU „The Taming of Romanticism"**

Din motive lesne de înţeles, n-am putut comenta niciodată în trecut la cronica literară cărţi apărute în străinătate ale unor scriitori români trăind în exil. Numărul lor este foarte mare. Destule mi-au parvenit şi le-am şi citit, în anii din urmă. De altele doar am auzit. La cîteva, extrem de puţine, am izbutit să mă refer, înşelînd vigilenţa cenzurii (care mai şi închidea cîte un ochi), cum este de pildă chiar aceasta, a lui Virgil Nemoianu. ***The Taming of Romanticism (îmblînzirea romantismului),*** de care mă ocup mai pe larg în continuare, după ce i-am rezumat ideile într-un articol din „România literară" nr. 25 din 1988. Este vorba despre un studiu temeinic şi, cred, fundamental, de care de altfel m-am folosit copios în capitolul consacrat literaturii romantice din ***Istoria critică a literaturii române,*** aşa cum se va putea vedea peste cîteva luni, la apariţia ei. Prezentînd ***The Taming,*** Rene Wellek, unul din teoreticienii

importanţi ai romantismului, spunea că este o „impressive work" a cărei teză principală este „entirely convincing". Această teză pe de-a-ntregul convingătoare va face obiectul cronicii mele, nu însă înainte de a spune că studiul are şase capitole, dintre care primul *(The* ***Dynamics ofthe Romantic Period)*** conţine teza de bază, celelalte examinînd romantismul englez al epocii Biedermeier, dublu demaraj al romantismului francez, romantismul estic (inclusiv cel românesc), ironia romantică şi romanul istoric romantic.

In aria culturală germană s-a creat la un moment dat opoziţia între un prim romantism (numit de Nemoianu **high romanticism,** H. R.) şi un stadiu ulterior, căruia Friederich Sengle i-a consacrat în deceniul trecut o uriaşă monografie şi l-a numit **Biedermeier** (B.R.). Deja în anii '30 ai secolului nostru, istoricii literari germani au stabilit cîteva trăsături comune acestui B.R., cum ar fi intimismul idilic, lipsa pasiunii, confortabilitatea, militantismul, conservatismul, resemnarea ş.a. Termenul ca atare (iniţial peiorativ, apoi recuperat) vine de la Gottlieb Biedermeier, un personaj inventat în 1855 de doi ziarişti munchenezi şi menit a desemna un soi de John Simpleton local, adică pe filistinul mic burghez. Sengle e cel care l-a utilizat pentru toată epoca dintre 1815 şi 1848, în locul aceluia clasic de **Goethezeit,** şi l-a opus primului romantism din jurul lui 1800. După Sengle, precondiţia generală a fost insecuritatea creată de revoluţia franceză şi de războaiele imperiale care au făcut ca Restauraţia să pară lipsită de

soliditate. Refugiul în tihna familială şi sufletească, reformismul calm de aici provin. Cine a văzut filmul lui Wajda, Cenuşă, îşi dă seama imediat care e natura fenomenului. Sengle conchide că este o strinsă legătură între idiliştii conservatori şi progresiştii ironici, între Morike şi Heine, care sînt două feţe ale aceleiaşi monede. B.R. din vremea restauraţiei a respins pretenţiile vizionare şi titanice ale H.R., revenind uneori la valori ale secolului anterior, luminist, şi la unele din formele lui utilitare - zweck-formen - precum epigrama, aforismul, poezia didactică şi satirică, fabula, epistola.

Pentru Virgil Nemoioanu, care porneşte de la aceste premise (le-am rezumat după el), problema este în fond dublă: determinarea cît mai precisă a conexiunilor din interiorul modelului Biedermeier, şi stabilirea unui echivalent al acestei structuri existente în Germania şi în restul Europei de vest şi de est. *(„This book is devoted to the investigation of these and related topics",* p. 17). Ca să ajungă să precizeze natura şi consecinţa modelului B.R., Nemoianu are în

vedere două opinii recente despre romantism în general şi anume acelea ale americanilor M.H. Abrams şi Michael Cooke, ambele înţelegînd esenţa romantismului ca o unitate: Pentru Abrams, romantismul este un scenariu (plot) generat de secularizarea unor concepte teologice (cum ar fi modelul biblic al paradisului, al căderii şi reînvierii etc.). Pentru Cooke, romantismul înseamnă includere. Aceste noi definiţii se plasează la alt nivel decît cele clasice (procedee şi forme manipulate raţional) de pînă la Wellek, şi anume la nivelul relaţiilor subconştiente proiectate din psihismul individual asupra proceselor colective. Nemoianu introduce noţiunile de human model şi de societal model, „factori-cheie" în autodefinirea grupurilor umane, atît ca generaţii, cît şi ca societăţi, sau a epocilor istorice. El scrie: *„Modelele umane şi sociale trebuie privite ca încorporare a unor valori şi atitudini; ele sînt tipuri umane ideale, a căror prezenţă poate fi constatată empiric prin frecvenţa lor în discursul literar sau de orice fel. Ele servesc ca standarde pentru aspiraţiile sociale ale unor largi şi decisive segmente din societate şi creează forma nu doar a unor manifestări culturale (pictură, muzică, religie) ale grupului, dar, ţin să precizez, şi a altor caracteristici (maniere, politică, mentalităţi, comportare economică)"* (p. 23). După părerea autorului, modelele acestea trec prin două faze: cînd sînt introduse şi cînd sînt asimilate, în prima, ne aşteptăm ca paradigma să fie pură şi clară, iar conflictul cu materialele socio-culturale din jur să fie exploziv. Faza a doua va fi mai diversă şi mai acomodantă, iar energia primară a modelului mai scăzută, în ce priveşte modelul romantic propriu-zis, Nemoianu descoperă în inima

tuturor schimbărilor produse de el expansiunea (p. 25): în spaţiu, în timp, în cunoaştere, în societate, în capacităţi. Şi: „ *Miezul acestui romantic model, al celei mai pure forme romantice — posibila-imposibila expansiune a eului către identificarea neasemenea cu universul - este instabil şi exploziv (...) Intensitatea aproape mistică a nucleului romantic nu poate dura mult"* (p. 27). Abia cea de a doua fază, tîrzie şi calmă, a romantismului, durează destul pentru a-l configura complet şi decisiv, înainte ca modelul romantic să dispară în polarităţile epocii victoriene, el trece în mod necesar, şi în toată Europa, prin această a doua fază (extrem de asemănătoare cu Biedermeierul german descris de Sengle), în care îşi pierde o parte din coerenţa originară, din nnitate şi din intensitate, dar nu şi forma lui de bază. Al doilea romantism, îmbJînzil, nu rupe legătura cu mişcarea revoluţionar-spirituală a primului: îi continuă şi-i diversifică nucleul, îl diluează etc. (p. 28-29). Putem spune cu Nemoianu că B.R. este o *„secularizare a unei*

secularizări". Şi: *„Romantismul trebuie să devină tăcere sau acomodare. Orice romantism practic este un romantism tirziu"* (p. 29).

Ce se observă din această dinamică a modelului este că B.R, reprezintă o dare înapoi (trebuie interpretată ca una de la generai şi universal la particular şi local. Scenariul romantic se referă în B.R. la o ţară, la o clasă, la un colţ de pămînt, la o familie. Aşa ia naştere idilismul domestic. Problematica cea mai vie de conştiinţă se refugiază în sufletul individului. Locul paradigmaticei regenerări, al speranţei de reînviere este psihicul uman. Egotismul lui Vigny se substituie conştiinţei globale a lui Blake, subiectivitatea lui Morike transcendentalismului lui Fr. Schlegel). Dominatorul comun pentru B.R. este istoria: a captura trecutul devine garanţia viitorului. Revenirea la starea paradisiacă (aceea din scenariul lui Abrams) este înţeleasă ca revenire la un anumit moment istoric (sub acest raport, toamnele istorice sadoveniene sînt tipic B.R.). Renaşterea, ca şi restauraţia, sînt istorice, în al doilea rînd, sfărîmîndu-se, unitatea primară a H.R. dă naştere unui mare număr de opoziţii specifice pentru B.R. Dacă la Novalis, Coleridge, Schelley raţiunea nu era respinsă, ci integrată într-un întreg mai înalt, la romanticii Biedermeier, ea este opusă (şi retoric!) simţirii. Tot aşa, fuziunea dintre imaginaţie şi natură de la Wordsworth, Blake, Coleridge, devine acum separare şi contradicţie. Natura şi cultura se opun din nou. Senzaţionalismul şi predica morală se iau de mînă (Hugo, Gogol) într-o veritabilă schizofrenie literară. Viziunea profetică lasă locul speculaţiei psihologice. A treia cale de retragere din viziunea regenerativă şi

totalizantă H.R. era organicist. BvR". caută analogii de detaliu mai practice. Iubirea absolută, totalitarismul sexual (Sade) devin afecţiune familială. Eroii erotici B.R. sînt şi ei **îmblînziţi** (de exemplu Rochester din **Jane Eyre).** Voga clasică se întoarce (la Platon sau Keats). In fine, unele forme H.R. sînt reluate în gamă ludică şi ironică (B.R. care are unele asemănări cu post-modernismul actual).

Oricît de diverse (adaugă Nemoianu), romantismele europene Biedermeier. indică toate un centru faţă de care reprezintă o dare înapoi de felul celor deja arătate. De aici, o notă comună: ***„Latitudinea*** *generală, melancolia, anxietatea, ca şi ironia decepţionată, sînt legate de teama identităţii pierdute şi a căutării tatălui"* (p. 36). în ţările de est absenţa unui H.R., ca **background,** conduce la o *„perspectivă dialectică",* specifică, pe care Nemoianu o va analiza pe larg în capitolul al patrulea **(Eastern, European**

Romanticism: Patterns of Substitution). Ideea generală (pe care o reţin aici) este următoare: „ *Fazele romantismului şi dezvoltarea lui lăuntrică pot fi foarte bine discutate în funcţie de un model unificat: modul cum succesiunea acestor faze se petrece în diferitele arii europene variază de la caz la caz*" (p. 120). Modelul ca atare îl oferă studiul lui Gershencron despre industrializare, care afirmă principiul că, rezultatele procesului fiind aceleaşi, căile diferă totdeauna, în Anglia şi, mai pe scurt, în Germania şi Franţa, fazele succesive ale romantismului au fost: Luminism (neoclasic) - Luminism (preromantism ori clasicism modificat în diverse direcţii) - H.R. - B.R. în toate celalte ţări europene, fie lipsesc cu totul unele etape, fie ordinea lor apare schimbată, fie o etapă le absoarbe pe cele vecine. Mai ales aceasta din urmă *„simultaneous occurence of s ev erai phases*" (p. 122). Este de un remarcabil interes pentru noi. Istoricii literari din estul Europei au emis de obicei trei feluri de teorii referitoare la situaţia romantismului propriu: localiste, mimetic (epidemică) şi telescopare. Ultima i se pare cea mai acceptabilă lui Nemoianu (sprijinită bine pe modelul economic al lui Gershencron). El scrie: *„Luminismul a produs romantism (la noi ~ N.M.), romantism nu într-o dialectică a succesivului şi continuităţii, ci mai cu seamă într-una a simultanului...*" (p. 123). Cea mai netă conformare la modelul Gershencron ar fi constatat în literatura polonează, unde algoritmul e aproape complet (nu e obligatoriu ca o literatură să repete fazele altora sau ale modelului general ca atare; nu există certitudinea întîrzierii; nici o literatură din est n-a dezvoltat prima paradigmă romantică, neputînd-o învinge pe cea luministă cu de la sine putere; impulsul extern a condus însă imediat la acest rezultat ca o dorinţă de sincronizare; n-a existat în fond o poziţie violentă între

romantism şi luminism în nici o ţară din est, ci o acomodare reciprocă şi o substituire permanentă; romantismul răsăritean este în multe privinţe analog cu B.R., dar într-o variantă estetică şi socială mai sofisticată: ritmul - contrapunctic şi policentrismul constituie un avantaj).

Acesta fiind mecanismul (remarcabil prin coerenţă), să vedem în fugă şi aplicaţia la romantismul nostru. După părerea lui Nemoianu, Şcoala Ardeleană ar fi dezvoltat deja o componentă romantică radicală (de tip H.R.!), moştenită apoi de Cipariu (obsesia purităţii limbii şi a rasei, căutarea rădăcinilor istorice ca fabulă şi mitul regenerării după cădere). Autorul consideră că la noi etapele sînt greu de determinat. Nu acceptă de aceea opinia că am avut Luminism pînă

la 1830, preromantism pînă la 1848 şi romantism pînă la 1870-l880. E mai degrabă de acord Paul Cornea *(„ In hiz fundamental work ofthe origins ofRomanian romanticism",* p. 124) că perioada 1790-l850 amestecă la noi idilicul-sentimental, neoclasicul luminist şi didacticul cu depline trăsături romantice. Pentru epoca 1830-l860 lucrurile sînt uşor de demonstrat. Âlexandrescu, Bolintineanu, Bolliac scriu meditaţii melancolice, balade orientale şi pitoreşti, pamflete sociale şi se feresc de marea imaginaţie şi transfigurare. Cel mai de seamă romantic român, Alecsandri, este un moderat, ironic şi politicos, tipic B.R., ca şi Negruzzi ori Odobescu în proza lor, ca şi Ghica, autori de eseuri, convenţionali, plăcuţi şi eleganţi.

Sub toate aspectele, studiul lui Virgil Nemoianu este inteligent şi instructiv, foarte profitabil pentru cercetătorii practici ai romantismului românesc.

(România literară, nr. 4, 1990)

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

MIHAI ZAMFIR „Din secolul romantic"

O mică valoare de premoniţie, ca să zic aşa, au două dintre textele critice strînse de Mihai Zamfir sub titlul ***Din secolul romantic*** *(Cartea Românească)* şi anume tocmai acelea din pricina cărora, probabil, cartea a întîrziat o vreme să apară: ***Exilul romantic*** şi ***Un imn romantic.*** Ele se referă, desigur, la literatura secolului trecut, ca şi, toate celelalte, dar închipuiţi-vă că aţi fi citit următoarea propoziţie înainte de 22 decembrie (totuşi, cartea are bunul de tipar din noiembrie!); *„în accepţiunea curentă şi tehnică a termenului, exilul semnifică absenţa accidentală - impusă ori aleasă - a unei persoane din aria geografică naţională"* (p. 106). Să te ocupi de o asemenea temă era aproape interzis într-un moment în care exilul interior şi exterior devenise monedă curentă. Imnul la care se referă cel de al doilea text este, firește, ***Deşteaptă-te, române,*** analizat stilistic de către critic, care a profitat de aniversarea de la l decembrie 1988: „ *La l decembrie 1918, ardelenii cîntau entuziasmaţi un cîntec devenit valoare independentă şi circulantă, desprinsă parcă definitiv de autorul care i-a dat naştere"* (p. 198). Astăzi el este imnul nostru naţional. Am dat aceste exemple ca să se vadă că istoria literară însăşi poate avea actualitatea ei gplitică.

Mihai Zamfir aplică, în studiile cuprinse în volum, o metodă de analiză pe care a teoretizat-o în ***Cealaltă faţă a prozei,*** cu doi ani în urmă (şi la care s-a mai referit şi înainte, practic aproape de la începutul criticii sale), numită oarecum paradoxal stilistică diacronică. Unitatea volumului provine deopotrivă din obiectul cercetării, care este secolul romantic, adică al XIX-lea, acela

despre care Ghica spunea că este „ *mai mare şi mai luminos între toate ".* Un prim studiu încearcă, şi cu foarte bune rezultate, să schiţeze profilul acestui secol, preocupare mai puţin arheologică decît ar putea să pară, căci spiritul fiecărui secol nu numai se formează în cadrele celui precedent, ceea ce îl îndepărtează pe al XlX-lea de noi, dar se regăseşte în spiritul celui viitor, ceea ce ni-l face, brusc, simpatic: ,, *O voce obscură ne spune* (arată Zamfir la pagina 10) *că modelul secolului XIX nu va fi foarte diferit de cel al secolului XXI".* Aşadar, XXI, nu XX, probabil după regula biologică a transmiterii caracterelor ereditare de la bunic la nepot, din care formaliştii ruşi au făcut un criteriu al oricărei evoluţii literare, iată un nou motiv pentru a ne Consacra pătimaş observării^ trecutului; eventualitatea reproducerii în viitorul apropiat.

Mihai Zamfir

Cînd începe secolul XIX, ce substanţă are el şi cînd se încheie? Aceste trei întrebări jalonează discuţia. *„Probabil că secolul XIX începe o dată cu Napoleon şi se sfirşeşte o dată cu primul război mondial",* afirmă *Zamfir* (p. 11). Ideea nu e inedită. Inedită e în schimb considerarea existenţei unei rupturi, a unei soluţii de continuitate, pe care editorul o fixează în jurul anului 1880 şi care face ca sub numele de secol XIX să stea laolaltă două secole diferite. Adevăratul *saeculutn,* spirit al veacului, pe care i-l putem atribui îşi află forma abia opt decenii de la debutul lui. Astfel de curioase ieşiri din graniţele cronologice brute nu trebuie să ne mire. Un secol început aşa de tîrziu, spre 1916, cînd apare noul spirit şi se consumă o serie de experienţe-limită. Concluzia autorului merită a fi citată: „ *O ultimă privire. Secolul XIX se depărtează de noi rapid, cu fiecare an ce trece. Semnificaţia sa ultimă pare a fi aceea a nostalgiei. Nu este vorba de nostalgia comună şi aproape vulgară după «frumoasele timpuri trecute», nostalgia oricărui secol după formele de viaţă precedente, prin forţa lucrurilor patriarhale; ci de nostalgia după un sistem organicist de existenţă, pe cale de dispariţie. Intre secolele XVII şi XIX, de. exemplu, secole de habitudine deja sedimentară, a existat — din punctul de vedere al vieţii cotidiene şi al principiilor morale - o continuitate evidentă: aceeaşi • civilizaţie preponderent agrară, avînd oraşul ca nucleu experimentator; acelaşi ritm al anotimpurilor şi sărbătorilor religioase, care punctau timpul adîncind semnificaţiile; aceeaşi linie de gîndire, de la Pascal la Kierkegaard. Tocmai acest ritm natural-religios, ritm în care principala bogăţie este aceea agrară, se rupe în secolul nostru. Ruptură semnificativă şi gravă, ale cărei consecinţe nu încetăm a le măsura, în trecerea de la «ritmul natural»*

al secolului XIX la «ritmul artificial» al secolului XX, se interpune o veritabilă mutaţie existenţială.." (p. 65-66). Trăsăturile minimale ale apusului veac sînt, în concepţia lui *Zamfir,* acestea: farîmiţarea universalităţii, iraţionalism sistematizat, natură vie, reducţionisme raţionaliste şi, *last but not least,* romantism. Analiza autorului'se cuvine citită cu atenţie, ea furnizînd unele surprize în aprecierea valorilor culturale ale „stupidului secol XIX", cum îl caracteriza un eseist francez, cu multe decenii în urmă, cînd Europa abia se desprinsese de el şi mai era animat faţă de el de porniri revanşarde.

O mai directă aplicaţie la literatură descoperim în celelalte studii din volum. Dacă acela despre *Retorica poeziei romantice,* scris în 1976, nu foloseşte încă, în deplinătatea funcţiilor ei, stilistica diacronică (rămînînd totuşi o încercare fundamentală dedicată sistemului tropologic al poeziei noastre din jurul lui 1848),

studiul despre proză *(Memorie versus Imaginaţie)* este cît se poate de caracteristic pentru felul abordării de către Zamfir a literaturii. Cele două concepte din titlu sînt definite întrucîtva altfel decît în dicţionarul propriu-zis, ca nişte „structuri de sens". De pildă, Memoria se referă nu doar la evenimente trăite anterior de scriitor, dar şi la asimilarea unor formule epice anterioare, în această lumină trebuie interpretată o propoziţie ca aceea de la pagina 72: „ *Proza românească modernă de după 1830 are substanţă aproape exclusiv memorialistică, valorificînd la maximum virtuţile documentului preexistent (scriptic ori trăit) şi punînd între paranteze imaginaţia".* Aşa se explică, de asemenea, de ce proza noastră romantică a cultivat genul nuvelei şi nu pe al romanului (decît, vom vedea, accidental): *„Nuvela* (scrie Zamfir) *se află angrenată în memorie, de preferinţă în memoria comună şi anonimă, din care se detaşează secolul XIX românesc, sub forma memorialisticii de obicei trucate, nuvela este specia prin excelenţă reprezentativă..."* (p. 75). Romanul, în schimb, cu o origine diferită, scrisă, fără semnificaţie etică şi incapabil de variaţiuni pe temă, rămîne un „exerciţiu aleatoriu" (ibid.) în literatura românească de dinainte de 1880. întrucîtva este şi cronologia indicată de autor pentru proza romantică de la noi. într-o primă fază, avem *memorialistica naivă* a generaţiei lui Negruzzi, Kogălniceanu, Alecsandri, Russo şi Eliade. Naivitatea nu e psihologică, dar stilistică *(„este vorba de o memorialistică pluriforma, imposibil de fixat în rigorile unei singure specii",* p. 76). Urmează o „paranteză a exilului", în care descoperim proza de tip retorico-biblic a unor Eliade şi Russo pe model francez, ca şi

tentativele de roman popular şi inorganic de după 1850. Firul mare al evoluţiei se reia cu *memorialistica matură* a unor C. Negri, D. Ralet sau Gr. Lăcusteanu, spre a atinge apogeul la Ghica, Sion şi Creangă. O noutate este ataşarea humuleşteanului de proza romantică: *„Pe scara imaginativului, Creangă personifică ultimul moment din secolul XIX, momentul în care rigorile înseşi ale speciei memorialistice vor fi repuse în discuţie; de-a lungul'a aproximativ o jumătate de secol, convenţia fusese cea a reiatării unor biografii implicate în istoric, în Historia recunoscută. Creangă execută o mutaţie parodică, scriind amintiri care întorc spatele istoriei magistrale oficiale, pentru a consemna cea mai anodină dintre biografii... "* (p. 101).

Trec peste alte studii din aceeaşi secţiune, spre a mă opri la capitolul Eminescu. M. Zamfir îl vede pe marele poet - din perspectiva lui de istorie stilistică - într-o poziţie originală, şi anume el aparţine deopotrivă epocii sale de romantism secund, tardiv, Biedermeier,

şi unui prim romantism, ca şi inexistent la noi, asimilat de poet prin frecventarea culturii germane. Termenii sînt aceia din ***îmblînzirea romantismului,*** studiul lui V. Nemoianu, citat fără nume de autor, cum procedam cu toţii înainte de 22 decembrie, cînd autorul era printre cei oficial indezirabili. Aşadar, sînt la Eminescu două aspecte romantice radical deosebite. Interesantă, pentru situarea poetului, este paralela cu Novalis şi Holderlin, „afinii săi spirituali" (p. 215). Foarte frumoasă este analiza sonetului din 1879, ***Stau în cerdacul tău,*** cu adevărat una din capodoperele ignorate ale lui Eminescu, analiză în care vedem altă faţă a criticii lui Zamfir, aceea „lipită" de text, minuţioasă şi precisă. Este notată o dicotomie stilistică în sonet, care îşi organizează fantezia pe de o parte, într-un plan cosmic, universal, iar pe de alta, într-un plan comun, intim, încheierea e din nou citabilă: „*Sensul final al acestei enigmatice poezii se lasă perceput numai după atingerea structurii stilistice interne. Deschisă sub auspicii cosmice, poezia cuprinde — în centrul ei - o scenă intimă de mare delicateţe: brusc retezată, -ea rămîne un accident pe fundalul mişcării externe a astrelor*" (p. 225-226). Alt tip de analiză (mai apropiată de aceea din studiile deja semnalate, ca şi demersuri precum cel al Ioanei Em. Petrescu) ne întîmpin^în ***Constituirea mitului eminescian*** în ***Eminescu şi secolul XIX.*** Ideea din primul este că legenda poetului ia naştere în ultimii săi ani de viaţă şi se fixează definitiv înaitne de 1916, cînd figurii istorice şi biografice i se substituie aceea mitică a „geniului tînăr", de sorginte

germană (ilustrată şi de Kleist ori Novalis), care comportă cîteva trăsături: viaţă scurtă, brutal curmată, frumuseţe fizică, nebunie etc. Şocantă a fost pentru unii, la apariţia în revistă a studiului, ideea din ***Eminescu şi secolul XIX,*** care încearcă să explice actualitatea mereu vie a poetului prin faptul că el aparţine unui secol, cel trecut, în care cultura noastră şi-a aflat paradigma naturală (fiecare cultură îşi are un astfel de secol al său!), deoarece *saeculum*-ul caracteristic culturii naţionale îşi întîlneşte, în cel de-al XIX-lea, secolul real.

Bogată, originală, plină de idei şi de analize noi, cartea lui M. Zamfir confirmă în autorul ei pe unul dintre cei mai remarcabili critici şi eseişti de astăzi.

(România literară, nr. 8, 1990)

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

MIRCEA ANGHELESCU „Textul şi realitatea"

O idee întrucîtva deosebită de aceea tradiţională are despre istoria literară Mircea Anghelescu. în articolul introductiv şi titular din recenta lui carte ***(Textul şi realitatea,*** Editura *Eminescu),* după ce distinge pe istoricul literar de cititor şi de critic *(„care caută în operă raţiunea ei interioară, ca şi explicaţiile plăcerii noastre de a citi"),* el scrie: „... *Istoricul literar trebuie să reconstituie întîi valoarea ei (a operei) în epocă, semnificaţia ei iniţială, aşa cum dicţionarul ne oferă etimologia cuvîntului şi sensurile sale arhaice, pentru a le putea face mai clare şi mai palpabile pe cele de astăzi".* Nu producerea de documente ori de informaţii necunoscute este scopul adevăratei istorii literare (care totuşi nu se poate lipsi de ele), ci privirea „de sus", de la acel nivel general *„de la care totul trebuie să capete un sens".* în spiritul cel mai nou al disciplinei pe plan mondial, Mircea Anghelescu arată în ce constă această abordare: *„în literatură, sistemul nu poate fi absent. El poate fi doar difuz, neexplicit, şi este rostul criticului de a-l defini, sau măcar de a căuta să-l definească. A-l explica istoric, a-l aduce la posibilitatea noastră de înţelegere, încadrîndu-l în structurile mai cuprinzătoare ale genului, ale locului şi ale timpului său ar trebui să fie rostul istoricului literar, al cărui efort se îndreaptă nu doar despre reconstituirea atmosferei şi a condiţiilor care l-au format pe scriitor, a istoriei sale deci, dar şi spre reconstituirea unui model al vremii înseşi, al atmosferei şi condiţiilor care i-au generat opera prin intermediul personalităţii sale: domeniu de intersecţie cu istoria mentalităţilor, cu structurile colective, eu sociologia receptării"* (p. 11). Noţiunile cheie sînt aici *model* (în locul reconstituirii clasice) şi *indisciplinaritatea domeniului* (care

propune istoriei literare un alt obiect decît acela tradiţional admis). Chestiunea ca atare ar merita singură o recenzie, mai ales că la noi au lipsit în ultima vreme teoretizările pe această temă şi, cum am arătat şi altădată, istoria literară a ajuns să-şi escamoteze obiectul după ce s-a generalizat, împotriva pozitivismului, teza călinesciană a istoriei-critică. îi atrag atenţia lui Adrian Marino asupra problemei, de n-o va fi remarcat deja, mai potrivită cu o critică a ideilor literare, şi mă întorc la conţinutul cărţii lui Mircea Anghelescu. Articolele pe care le găsim în ea nu sînt totdeauna ilustrarea poziţiei de principiu exprimate în introducere şi nu ne oferă promisele modele în care istoria literară, istoria mentalităţilor şi sociologia receptării să se

întîlnească în chip fericit. Li se întîmplă mai des să rămînă la abordarea trecutului literar din .unghi factual sau să ne ofere interpretări

. interesante mai mult sub raport critic. Dar ele sînt, majoritatea, originale şi au, dată fiind evidenta competenţă a autorului în literatura secolului XIX, o incontestabilă utilitate. Se citesc cu plăcere chiar şi de către nespecialist, căci nu abuzează de „aparat" (înlăturat uneori cu intenţie, după ce, La tipărirea în revistă el exista) şi sînt destul de bine scrise. Unele subiecte sînt şi în sine captivante, excitîndu-ne curiozitatea.

Despre Daniil Scavinschi, cititorul obişnuit ştie eventual că a fost evocat de Eminescu în ***Epigonii*** *(„Daniil cel trist şi mic")* şi, poate, încă, faptul că Negruzzi i-a consacrat una din amuzantele lui proze din ***Negru pe alb.*** Mircea Anghelescu redeschide dosarul poetului şi traducătorului, pe o bază documentară mai bogată, începînd prin a pune sub seninul întrebării imaginea lăsată de Negruzzi, pe care majoritatea comentatorilor ulteriori au luat-o de bună. O primă constatare (biografică) ar fi chiar acea că Scavinschi n-a fost ipohondrul înfăţişat de Negruzzi, ci cu adevărat un. bolnav (lues şi tuberculoză, bolile veacului romantic), cum rezultă din scrisori şi din... traduceri, în care morbiditatea e izbitoare, în al doilea rînd, reproducîndu-i poeziile, Negruzzi le-a redus şi le-a rezumat. Un manuscris autograf ne permite să le citim acum în întregime şi să vedem că lectura confratelui mai tînăr din secolul trecut a fost tendenţioasă. Părerea lui Mircea Anghelescu este că Scavinschi stăpînea bine limba (atît cea română, cît şi cea franceză, cînd a tradus) şi că, fără a fi un inovator ori măcar un romantic deplin, avea o mare „fluentă a versului" şi o

„îndemînare" deopotrivă de notabilă în a

" conduce „perioadele ample", în care pot fi observate „imagini cu adevărat poetice şi unele îmbinări fericite de cuvinte din care unele sună chiar preeminescian" (p. 25). In fine, ***Călătoria dumisale hatmanului Contantin Paladi la feredeile Borsăcului,*** poema capitală a unui Scavinschi, este recitită de Mircea Anghelescu într-o cheie diferită de a ist,ori.cilor anteriori şi anume într-una parodic-umoristică. Am recitit eu însumi nu de mult ***Călătoria*** şi cred că Mircea Anghelescu are dreptate să nu descopere în ea romantism (cum a făcut Călinescu), ci proiecţia burlescă, de tip Regnard (din care Scavinschi a tradus), a antichităţii.

Cam aşa se desfăşoară şi alte „scenarii" din cartea lui Mircea Anghelescu: redescoperire a „adevărului" textului (Călinescu şi Piru n-au remarcat de pildă că poetul-călător al lui Scavinschi nu se întinde „subt un abur" din raţiuni de contemplaţie romanţioasă şi oţioasă, ci ca

să tragă o duşcă dintr-o „bachică aghiazmă" numită glumeţ „*nectarul ce ne-au dat firea la trudă de întărire",* interpretare explicabilă prin textul parţial de la Negruzzi, reluat tot parţial de Pumnul în *Lepturariu),* stabilirea unor corelaţii inedite şi indicarea unei alte căi de interpretare. Un material şi mai generos îl oferă istoricului literar V. Fabian (Bob), poet mai talentat decît Daniil cel trist şi mic, de la care ne-au rămas însă prea puţine texte. Şi pe el tot Eminescu l-a făcut celebru, împrumutîndu-i, şi tot în *Epigonii,* o jumătate de vers *(„S-a întors maşina lumii.. ").* Mai există şi alte versuri memorabile în Fabian (la al doilea nume, Bob, păstrat în virtutea inerţiei de istoricii literari, poetul însuşi a renunţat, cum ne atrage luare aminte Mircea Anghelescu pe urmele ultimului biograf, T. Tanco), extrem de înrudite ca sunet cu cele eminesciene. Poetul însuşi se prezenta pe sine într-o scrisoare drept o „ *cometă rătăcită printre stele* " şi care colindă o lume *„ieşită din rînduiele".* Dintre textele cunoscute, *Suplement la geografie* a fost analizat în mod stupid de Ovid Densuşianu (care, ce să zici altceva? probabil nu l-a citit) şi socotit de Călinescu şi de Piru o „elegie sepulctrală". Mircea Anghelescu, observînd un „anumit umor" al *Suplementului,* avea un nou prilej de a răsturna această interpretare. Nu ştiu de ce nu profită, preferind să citească şi el micul poem neterminat *„în lumina bolii de care acesta (poetul) suferea"* (p. 37). în realitate, poemul nu conţine o lamentaţie pe răspîndita temă a cimitirului, fiind glumeţ şi parodic, ca şi *Călătoria* lui Scavinschi. O vreme s-a crezut că avem de la Fabian patru texte. Ulterior, unul din ele s-a dovedit a-i aparţine lui G. Creţeanu.

Mircea Anghelescu restabileşte numărul de patru, aflînd într-un caiet din 1836 *Versuri ispitii,* o poemă care a fost neîndoielnic scrisă de Fabian, pe cînd îl bîntuiau ispite sinucigaşe şi invoca flautul ca să-i cînte durerile *(„Flaute dulce, răsună durerile inimii mele... ").* Poema nu e rea deloc. Vor mai fi fiind şi altele? Modicitatea operei păstrate (scrise?) îl lipseşte pe înzestratul Fabian de un loc mai însemnat în istoria literaturii.

Trec peste articolul despre Codru Drăguşanu, care are meritul de a valorifica traducerile scriitorului şi mă opresc o clipă la acela despre D. Ralet. Mircea Anghelescu l-a editat pe Ralet, textul de faţă fiind prefaţa la ediţia de acum cîţiva ani. Este neîndoielnic o contribuţie remarcabilă la punerea în circulaţie a unui prozator talentat (cum este Fabian ca poet), ignorat de mulţi istorici literari, preţuit de puţini alţii (între care Paul Cornea, autor al unui succint, dar foarte exact portret). Mi se pare şi mie că moralistul clasic merită cu deosebire atenţie, într-o vreme în care proza noastră romantică se orienta mai puţin spre

interioritatea morală şi mai mult spre pitorescul exterior. Autoportretul în spiritul lui La Rochefoucauld *(Eu de mine)* pe care şi-l schiţează Ralet e nu numai probabil cel dintîi la noi, dar are un sens introspectiv rar în epocă. Prozele scurte din 1840-l844 mi se par, apoi, preferabile stilistic memorialului de călătorie. O menţiune merită şi monoloagele satirice intitulate în felul costumbriştilor şi al lui Merimee *Scene naţionale* şi satirele din *Plutarhul Moldovei.* E păcat că Ralet nu e cunoscut cum se cuvine. E un scriitor de prim ordin în generaţia paşoptistă.

Dacă alte texte precizează în chip util unele detalii istorice (protestul lui lancu Văcărescu la prezidarea de către consulul rus Minciaki a unei şedinţe a Divanului, urmat de arestarea poetului, fusese povestit, cu erori, de Ghica şi reluat de Călinescu şi de alţii fără rezervă: raporturilor dintre C.A Rosetti şi Eliade trebuie nuanţate pe baza ideii că nu ar fi existat între ei *„divergenţe de principiu fundamentale"* etc.) sau examinează problema foarte controversată a editării poeziei noastre romantice, trei au un caracter mai liber-eseistic. E vorba, întîi, despre un eseu consacrat trăsăturii ca „mit" şi ca „realitate" în epoca romantică. Mi-a amintit de eseurile atît de amuzante şi de instructive ale lui Şt. Cazimir, pe teme înrudite, (în paranteză fie zis, Saint Marc Girardin nu ne-a vizitat ţara *exact* în anul apariţiei la Paris a romanului lui Balzac *Pere Goriot,* ci cu doi ani mai tîrziu). Al doilea eseu este despre călătoria în Orient a romanticilor. Orient însemna şi Egipt (deci şi Africa), aşa că pe bună dreptate trebuie considerat Alecsandri a treia personalitate europeană care relatează un

astfel de voiaj, după Delacroix şi Dumas. Pînă la 1848 românii călătoreau spre Occident (Dinicu, Codru Drăguşanu, Câmpineanu), iar după 1848 spre Orient. Inversare care are rostul ei. în fine, Mircea Anghelescu descoperă într-o scrisoare a lui Ion Bălăceanu către V. Alecsandri numele unei femei - Pena - care se ocupă pe la 1858 cu ce se ocupă şi eroina lui Mateiu Caragiale pe la 1877 şi locuia cam în acelaşi perimetru central bucureştean. Putea fi Curtezana ştiută lui Bălăceanu prototipul celei din romanul lui Mateiu. 19 ani treceau în secolul XIX altfel decît în secolul XX şi o femeie nu mai era tînără la 40 de ani. Identificarea e nostimă, dar probabil, fără altă semnificaţie. Mai utilă e în acelaşi articol *(Glose vechi la un roman ceva mai nou),* descoperirea în Eliade, *(Le Protectorat du Cezar)* a expresiei în titlul romanului lui Mateiu: *„Leş mots coquin, spadassin ou, mauvais sujet, scelerat n 'existent pas dans la langue roumaine* - scrie Eliade în broşura tipărită în 1850 la Paris - *et on remplace le premier par; roi de la vieille cour (craiu de curtea vecchie),*

le second par: ***un roi et denii,*** *un roi sans bornes) un craiu şi jumătate, un crai fără margini"* (p. 176). Ca să vezi! Mateinii au ce rumega o bună bucată de timp de aici înainte. Mai puţin interesante, mai ocazionale, sînt articolele despre scriitori'tîrzii ca Sadoveanu, Istrati etc.

Cum s-a putut observa, deşi nu traduc în practică ideea modernă despre istorie literară din introducere, textele lui Mircea Anghelescu sînt în cel mai înalt grad folositoare şi plăcute.

(România literară, nr.-45, 1988)

Ion Pop ION POP „Jocul poeziei"

Lipseşte admirabilei cărţi a lui Ion Pop despre *Jocul poeziei* un capitol de concluzii: patru sute de pagini de analize, pe cît de exacte, pe atît de nuanţate, ar fi meritat în- final o pagină de sinteză. Există, e drept, un capitol introductiv care trasează liniile mari ale demonstraţiei. Dar el nu este mai mult decît un avertisment. Problemele ce decurg din tema cărţii nici nu se pot, de altfel, vedea cu ochiul liber, de la început. Mie, cel puţin, ca cititor, mi-au apărut cu adevărat - complexe, inextricabile, cu multe dintre ele, la fel.

Capitolul introductiv se intitulează *Jocul ca lume.* Chiar din titlu ne dăm seama că el nu acoperă toată sfera în discuţie; jocul poeziei înseamnă şi altceva. Comentînd de exemplu pe Nichita Stănescu, autorul remarcă la poetul

Elegiilor trei perspective diferite din care putem interpreta raportul jocului în lume, lumea ca joc şi jocul ca lume. Două dintre ele ne reţin prea puţin atenţia în avertisment, *et pour căuşe! „ In economia lucrării de faţă* - spune limpede Ion Pop - *care vizează reliefarea, printr-un eşantion reprezentativ, credem, de poeţi şi opere, a cîtorva dintre semnificaţiile Indicului în lirica românească a secolului nostru, devin funcţionale mai ales acele date ale problemei de natură a particulariza «jocul poeziei», în etapa de limpede afirmare a conştiinţei de sine ca limbaj specific, cînd poetul se defineşte prin excelenţă drept un «operator al limbajului».* Aceasta înseamnă că, deşi elementul ludic este nedespărţit de orice fel de poezie *(„Poesis* este o funcţie ludică", afirma Huizinga ca şi, în alţi termeni, Fr. Schlegel: ,, *Toate jocurile sacre ale artei nu sînt decît îndepărtate imitaţii ale jocului fără sfîrşit al lumii, această operă de artă care-şi dă veşnic formă"),* el „ *îsi primeşte adevărata dimensiune abia în epoca postromantică",* adică arunci *„cînd discursul liric îşi afirmă în mod decis libertatea în raport cu «realitatea imediată», exterioară şi lăuntrică, întorcîndu-se spre cealaltă realitate, a cuvintelor".* Jocul poeziei devine din plin relevant cînd poezia însăşi e înţeleasă mai curînd ca *poesis* decît ca *mimesis* Nu e o întîmplare deci că poeţii aleşi de Ion Pop - de la Bacovia la Mircea Cărtărescu -aparţin secolului XX. Iar „jocul ca lume" din titlul prefeţei tocmai la acest stadiu al poeziei ne trimite, în care ea nu mai este „rodul inspiraţiei", ci „rezultat al unei arte combinatorii", artă pe care Edgar Poe, în pragul modernităţii, o definea ca pe o activitate lucidă în care-şi găsesc locul *„toate roţile şi rotiţele, toată maşinăria necesară*

schimbării decorului, scările şi trapele, penele de cocoş, vopseaua roşie şi peticele negre care, în nouăzeci şi nouă la sută din cazuri, reprezintă recuzita unui ***histrio*** *literar".* Faptul însă că modernitatea împinge la ultimele consecinţe jocul poeziei nu ne poate ascunde prezenţa jocului în poezie de oricînd şi de oriunde, înaintea *jocurilor poetice* ale modernilor au fost *jocurile mimetice* ale celor vechi. Linia despărţitoare e însă mai subţire ca un fir de păr şi mai întortocheată ca un labirint. Niciodată, de fapt, nu vom întîlni în stare pură, în poezie, una sau alta din aceste forme fundamentale ale jocului. Vom putea, cel mult, vorbi de preferinţe, de tendinţe şi, poate, de o evoluţie de la simularea realităţii la simularea limbajului sau, în alte cuvinte, de la jocul cu literatura (ca imagine a lumii) la jocul de-a literatura (ca obiect autonom). Lui Ion Pop nu i-au scăpat, firește, aceste lucruri. Analizele lui le pun în evidenţă

cu o extraordinară fineţe (şi cred că ***Jocul poeziei*** reprezintă, din acest punct de vedere, cartea de maturitate a criticului, cea mai bună de pînă azi). Rămîne regretul, pe care l-am exprimat din capul- locului, că autorul n-a simţit nevoia să strîngă într-un ghem multele şi subtilele observaţii pe care le-a făcut la tot pasul. Am fi avut, poate, în ***Jocul poeziei*** nu numai un remarcabil studiu practic, dacă îl pot numi aşa, un adevărat ghid de lectură, dar şi o contribuţie teoretică într-o problemă esenţială de artă literară şi care reprezintă una din dimensiunile majore ale modernităţii noastre.

Numele de poeţi de care Ion Pop se ocupă în capitole speciale spun aproape totul: Bacovia, Minulescu, Adrian Maniu, Arghezi, Barbu, Emil Botta, Radu Stanca, Nina Cassian, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ion Gheorghe, Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Emil Brumaru şi Şerban Foarţă. Un capitol colectiv priveşte avangarda, altul pe poeţii bucureşteni din anii '40, în fine, ultimul referă la generaţia '80, discutată pe un eşantion (Mircea Cărtărescu). Niciodată, desigur, o selecţie nu poate fi ruptă de preferinţele subiective ale autorului, aşa încît aproape n-are rost să stărui. Totuşi! Eu nu i-aş fi omis pe G. Călinescu (mai e nevoie să arăt de ce?), pe B. Fundoianu (despre acesta Ion Pop are un studiu, în ***Transcrieri,*** şi înţeleg că nu poate fi sensibil la elementul ludic din opera unui poet la care a remarcat îndeosebi neliniştea), pe Romulus Vulpescu şi Gheorghe Tomozei, iar dintre tineri, pe Petru Romoşan şi Florin laru, care, alături de Mircea Cărtărescu, ilustrează cel mai evident „comedia literaturii", în schimb, mă menţin rezervat faţă de sensul jocului la un poet tradiţionalist ca Ion Gheorghe şi mă despart de modul în care Ion Pop analizează jocul în poezia avangardei.

Un caz dificil este chiar cel dintîi: Bacovia. „ *înainte de a se juca (mai exact, de* ***a se juca pe sine)*** - scrie Ion Pop - *omul bacovian* ***este jucat,***

prins in reţeaua unor determinări ce se manifestă într-o mecanică rigidă, automat repetitivă, şi avînd drept rezultat... transformarea lui insuşi într-un mecanism - soi de marionetă afiată la dispoziţia unor instanţe obscure şi incomprehensibile, care-l pot manipula după plac" Criticul citează o remarcă a lui Gabriel Liiceanu din prefaţa la *Homo* ***ludens*** a lui Huizinga care mi se pare că ridică un semn de întrebare jocul bacovian: dacă *„ideea de rol social o'implică* [...] *pe aceea de joc, dar unul în care eşti jucat (atunci) nu te joci".* Ion Pop trebuie să admită că jocul bacovian este un „spectacol sui-generis", lipsind conştiinţa rolului asumat, ceea ce nu poate rămîne fără consecinţe asupra teatralităţii şi histrionismului deseori relevate de Bacovia. Mărturisesc că nu

înţeleg prea bine, din acest unghi, sensul însuşi al jocului bacovian, raportul lui cu manierismul decadent şi cu tipul specific de convenţie. Probabil că Ion Pop are dreptate, deşi îmi vine greu să subscriu cu ochii închişi: *„Şi dacă, în majoritatea cazurilor, jocul bacovian e mai degrabă acela in care fiinţa este jucată, sugerînd extrema incomoditate a unui eu aproape ret ficat, captiv al mecanismului universal, apare adesea, ca un fel de stranie compensaţie, plăcerea înscenării solemne, a ceremonialului bizar-esteti:ant. în care gustul pentru artificial atinge punctul maxim ".*

Trec peste capitolele consacrate lui Ion Minulescu şi Adrian Maniu (foarte interesante, la ambii autorului notînd existenţa unei „lecturi critice" a simbolismului şi, în general, a poeziei vremii), spre a mă opri la acela despre avangardă. Sînt de acord că există numeroase elemente ludice la avangardişti, dar nu şi că „ *ne aflăm, cu avangarda, în plin teritoriu al jocului".* Funcţia principală a poeziei avangardiste este critică şi negatoare, cu alte cuvinte de refuz: iar, după părerea mea, nu poate fi cu adevărat vorba de joc acolo unde nu este o minimă intenţie recuperatoare. Jocul e indisolubil legat de ironie, care e prin excelenţă recuperatoare. Negaţia completă pune în chestiune ironia şi jocul. De altfel, Ion Pop citează o constatare a lui Alfred Liede, care mi se pare foarte nimerită dacă vorbim despre avangarda istorică: am avea •aici cazul tipic al „jocului care distruge jocul", fără a mai construi în loc „o lume nouă a jocului, cu reguli precise", mai degrabă săvîrşind o „distrugere de dragul distrugerii". Eu cred că, dacă avangardiştii au negat convenţiile, nu s-au jucat cu adevărat cu ele; umorismul lor (negru!) e cel mai apropiat de joc, de un joc cu nonsensul (cu negaţia!), dar nu văd în el nici o urmă de recuperare a spontaneităţii prime, copilăreşti, cum zice Ion Pop, ci instaurarea unui regim al absurdului, al unui totalitarism al nonsensului; fiindcă, unde e nonsens, nu mai e convenţie şi nici joc. în concluzie, avangarda se află cel mult pe

muchea dintre joc şi absenţa lui, nicidecum în plin teritoriu al jocului. Ludicul avangardiştilor transcende în fond ideea de joc. Majoritatea observaţiilor de amănunt sînt însă extrem de subtile în acest capitol.

Aş putea spicui multe observaţii personale din toate celelalte. în acela despre Arghezi, toată frumuseţea paradoxală) constă în aceea că poetul *Cuvintelor potrivite* se situează deopotrivă de partea jocului şi de partea muncii. Ion Pop notează intimitatea relaţiei dintre muncă şi joc, desluşind la Arghezi o replică ludică aproape nelipsită a creaţiei umane, ca o umbră

statornică a lumii reale. De altfel, jocul nu se opune seriosului, ci realităţii, dacă e să-l credem pe Freud, citat de Ion Pop şi folosit, cu această teză, şi de un alt recent comentator al poeziei, italianul Lorenzo Renzi, în *Come legere la poesia* (Universale Paperbacks ii Mulino, 1985), un foarte informat şi inteligent studiu. Cum însă noţiunea de realitate poate apărea prea largă, eu aş sugera s-o limităm la aceea de muncă, de activitate umană în scopul obţinerii unui produs. Jocul se opune, în modul cel mai neechivoc, muncii. Din acest unghi, Arghezi ilustrează aproape un paradox, el fiind la noi poetul cel mai de seamă al muncii şi deopotrivă al jocului, împreună cu acela despre Nichita Stănescu, capitolul despre Ion Barbu ocupă un bun sfert din *Jocul poeziei.* E, de altfel, un stadiu amplu, minuţios şi original, în care „jocul secund" al poetului nu mai e redus la obişnuita referinţă platoniciană, ci explicat prin Schiller (fantezia ca memorie emancipată) şi Coleridge (contemplaţia ca prim raport liber al omului cu universul). Reţin, apoi, o caracterizare a lui Radu Stanca: *„Fantezia sa are în ea, ceva muzeistic, de arhivă culturală.* " Remarcabile analize ne întîmpină la Emil Botta, Geo Dumitrescu, Tonegaru, Stelaru, Nichita Stănescu. în ce-l priveşte pe Marin Sorescu, lui Ion Pop i se pare (oarecum împotriva opiniei curente) că *Descîntoteca* şi. *Sărbători itinerante* radicalizează experienţa ludică din volumele anterioare, dominate de parodie (şi în care de aceea „ *în fiecare text se simţea, ca un soi de schelet îngropat, tipul de discurs ironizat"),* propunînd un adevărat *happening* liric sau un „discurs amoros" care, avînd ca obiect o iubire fericită, va'cunoaşte atît momente elevate, cît-şi momente de joasă atitudine, „mari suprafeţe prozaice". Interpretarea, trebuie să recunosc, explică destul de convingător aceste nouă cărţi care mi s-au părut, la apariţie, inferioare precedentelor. Nina Cassian, Mircea Ivănescu şi Şerban Foarţă învederează jocul poetic în stare aproape pură, jocul de-a literatura, în care limba însăşi a poeziei este recreată, iar poemul devine, ca la Ivănescu, un preliminar sau o ipoteză a poemului. Aici este mai mult decît'joc al poeziei: este poezie a jocului (chiar dacă acesta din urmă e jocul poeziei). Cerc doar

aparent vicios, cu care, s-ar părea, se încheie un ciclu al jocurilor ce pare a se schimba. Atitudinea postmodemă devine în mult mai mare măsură recuperatoare decît aceea modernă şi jocul cu sau de-a literatura descoperă forme noi şi spectaculoase. Ion Pop socoteşte că, îndatoraţi experienţelor anterioare, tinerii poeţi nu le repetă pur şi simplu, cum e şi normal. Criticul încearcă să definească noua orientare ludică, fără a trage o concluzie

categorică. E probabil prea devreme. O anume răsucire a acului busolei ar putea să indice la tinerii poeţi o mişcare exact inversă decît aceea care a caracterizat poezia modernă. N-ar fi exclus ca, după ce modernismul a evoluat (să mi se ierte simplificarea inevitabilă) de la lumea ca joc la jocul ca lume, postmodernismul să evolueze, la rîndul lui, de la jocul ca lume la lumea ca joc.

(România literară, nr. 33, 1985)

„Avangarda în literatura română"

În 1969 Ion Pop publica cel dintîi studiu amplu consacrat avangardismului (poetic) românesc de după război. Pînă atunci apăruseră, cu începere de prin 1967, doar cîteva contribuţii, datorate lui Adrian Marino, Ov. S. Crohmălniceahu, Matei Călinescu (acesta preocupat deja de situarea mişcării într-un cadru cultural mai larg, centrat pe ideea de modernitate, cu, se va vedea şi în studiile sale redactate ulterior în SUA) şi altora. ***Antologia literaturii române de avangardă*** a lui Sasa Pană vedea lumina tiparului în acelaşi an cu studiul lui Ion Pop. întîrzierea recuperării avangardismului se explică prin imaginea falsă pe care o întreţinuse în legătură cu el, în anii '50, dogmatismul. Curiozitatea este că promotorii avangardei de odinioară erau uneori aceiaşi cu promotorii esteticii marxiste din zorii societăţii comuniste. Ataşurile la stînga şi la revoluţia proletară ale emulilor lui Andre Breton (de la noi ca şi de aiurea) sînt de altfel notorii. Dintre foştii avangardişti români, destui erau, după 1950, figuri de marcă ale noii literaturi (Bogza, Baranga, Călugăru. Virgil Teodorescu) sau lideri de opinie ideolqgică (Vitner). Imaginea falsă la care m-am referit avea două componente, una strict estetică, şi alta, mai largă,'ideologico-istorică. Cea dintîi ţinea de faptul că realismul-socialist era un academism, îndrăznelile avangardei nu puteau avea nimic comun cu spiritul artistic conservator care anima literatura primului deceniu postbelic. Sub raport ideologico-istoric, avangarda era privită ca -o expresie a subiectivismului şi idealismului mic-burghez, capabil de cea mai violentă negaţie, dar nu cu adevărat revoluţionar în esenţă.

Anarhismul (cum numise cineva avangarda) era principial inacceptabil într-o societate perfect reglata ca aceea comunistă, în care tot ce poate fi mai rău este individualismul haotic, între 1967 şi 1969 situaţia se schimbă, pe fondul dezgheţului cultural, şi apar întîiele cercetări serioase asupra mişcării de avangardă. „Reabilitatea" aceasta va fi definitivă, dacă exceptăm unele atacuri pe

care avangardismul le-a mai avut de suportat, mai ales în deceniul din urmă, toate venite dinspre dreapta naţionalistă din jurul revistei *Săptămîna,* unde pînă şi un marginal, ca avangardist, precum M. Blecher, prozator excepţional, era respins. Ceea ce irita pe lepeniştii români de la *Săptămîna* era atît faptul că mulţi avangardişti erau evrei, cît şi internaţionalismul mişcării: în ochii lor, aceşti imigranţi intelectuali nu participau, nu 'e aşa, la românism, constituind un element prin excelenţă dizolvant etc.

După două decenii, Ion Pop reia studiul într-o perspectivă istorică mult mai cuprinzătoare şi, extinzîndu-l asupra prozei, caută să lege într-o sinteză valabilă factorii autohtoni şi condiţionările europene. Sînt aproape cuvintele autorului din rezumatul în franceză de la sfîrşit. Bibliografia teoretică este predominant latină (români, italieni, francezi, spanioli). Sursele anglo-saxone lipsesc cu totul, ceea ce are unele urmări asupra definirii conceptului şi a istoriei lui. în fond, în definiţia sa, Ion Pop combină „dialectic" doi termeni care erau la italianul Guglielmi (unul din teoreticienii cunoscuţi) disjuncţi: *avangardismul* (iniţial, ca negativism de conţinut) şi *experimentalismul* (ca ulterioară inovaţie formală). Mult mai interesant este capitolul care analizează rădăcinile interne ale avangardei noastre, în simbolism (Minulescu!), în poezia unor Maniu-Vinea-Tzara de dinainte de 1916, şi în Urmuz, a cărui legendă este creaţia avangardiştilor din deceniul 3.

O problemă căreia Ion Pop îi acordă atenţia meritată este şi aceea a întîrzierii avangardei noastre postbelice, în condiţiile în care ea avea protagonişti încă din cel de-al doilea deceniu al secolului, iar expatriaţii români Tzara şi Marcel Iancu se aflau la originea dadaismului european. După părerea lui Ion Pop precocitatea noastră în materie de avangardă era falsă. Climatul cultural era foarte conservator înainte de primul război. S-ar putea deci afirma despre tentativele timpurii amintite ceea ce va afirma St. Roii despre Urmuz şi anume că *„s-a(n) produs într-o clipă improprie nervurei lui (lor)".* De aceea ***Manifestul*** *activist către* ***tinerime*** apare abia în 1924, deci odată cu primul ***Manifest suprarealist*** al lui Breton, şi dă impresia de desincronizare. în adevăr, toată întîia etapă (1924-l933) a avangardei noastre stă sub semnul constructivismului (impregnat de elemente

dadaiste şi futuriste mai vechi), suprarealismul românesc izbucnind plenar doar în deceniul al cincilea.

Structura studiului urmăreşte linia istorică a mişcării. Ion Pop analizează, pe rînd, ecourile dadaiste de început, momentul plenar-constructivist, trecerea

la integralism (care e o variantă laxă a constructivismului) şi, în fine, la suprarealismul anilor '40. Dadaismul, lansat de Tzara la Ziirich în 1916, „nu fructifică în solul atît de promiţător totuşi" de la noi, căci spiritul lui era prea „gratuit" pentru o literatură ce se mai nutrea din convingerea pragmatică maioresciană că dacă ai un singur bloc de marmură nu faci din ea o figură caricată înainte de a crea o Minervă. Constructivismul nu e decît corectarea, în sensul seriozităţii şi al sintezei, a „defectului" originar al curentului şi anume negativismul lui extrem şi „gratuit". In plus, originea tezelor lui Vinea şi Voronca de după 1924 trebuie căutată în Germania şi Austria lui Arp, Richter, Eggeling şi compania. Un paradox îl oferă la noi şi interferenţele futuriste, produse cam tot la această dată, deşi manifestul din *Le Figaro* al lui Marinetti era din 1909, iar ziarul craiovean *Democraţia* îl relua în acelaşi an! Climatul din deceniul 3 era puţin favorabil implantării suprarealismului şi deopotrivă permeabil la toate inovaţiile. Aceiaşi oameni (Voronca, de exemplu) sînt la originea lansării avangardei pe noua pistă suprarealistă. Prin 1940 exista deja un grup coagulat în jurul lui Gellu Naum şi Gherasim Luca, desfăcut în două aripi în 1945 (Naum, Paul Păun, V. Teodorescu, respectiv Gherasim Luca şi D. Trost), care militează pentru un suprarealism radical şi se leapădă de trecut. El aspiră la „revoluţia totală", proclamă valabilitatea materialismului dialectic şi se revendică din Rimbaud, Lautreamont, Max Emst, Dall şr, fireşte, Breton.

înfăţişarea cam didactică a studiului lui Ion Pop împiedică punerea în evidenţă a părţii pur critice, care ar fi trebuit să fie cea mai atractivă. Autorul amînă să intre în mecanismele stilistice ale poeziei şi prozei dadaiste, futuriste, constructiviste, integraliste şi suprarealiste româneşti, cu suprapunerile lor continui şi cu deosebirile, totuşi sesizabile, la nivel de vocabular sau de frază poetică. E drept că fiecărui poet (prozator) i se rezervă, în capitolele succesive, analiza cuvenită, dar chiar felul acesta monografic de prezentare este dezavantajos. Pe de o parte, autorul trebuie să rupă în două opera acelora care scriu în momente succesive ale avangardei (Vinea, Voronca), pe de alta, şi în mod inevitabil, anumite considerente trebuie repetate de la poet la poet, spre o fixare mai temeinică a paradigmei. Ar fi fost preferabil ca, în loc de autori, să fie discutate paradigme. Am fi avut atunci o evidenţă mai clară a limbajelor poetice propuse de

avangardism, cu punctele lor comune şi cu schimbările de pe parcurs. Criteriul istoric şi didactic este însă prea puternic la Ion Pop spre a permite

desfăşurarea seriilor stilistice. Desigur, culegînd de ici de colo observaţiile, şi „recuperîndu-le", ne dăm seama că analjza este serioasă şi profundă. Nu există alta mai bună pînă în acest moment. Toţi cercetătorii fenomenului, şcoala vor trebui să ţină seama de ea. Ceea ce, împreună cu limpezirea de către Ion Pop a cadrului mare în care se mişcă literatura de avangardă, nu e puţin lucru şi trebuie apreciat la justa măsură.

(România literară, nr. 36, J 990)

Eugen Negriei EUGEN NEGRIC1 „Expresivitatea Involuntară"

Oarecum în continuare preocupărilor sale din cărţile despre Antim Ivireanu şi cronicari, Eugen Negriei, critic inteligent şi informat, a publicat de curînd un studiu de stilistică intitulat *Expresivitatea involuntară.* Atît conceptul cu care operează, cît şi natura analizelor sînt explicate într-o introducere polemică, asemănătoare ca ton cu a lui Northrop Frye de la *Anatomia criticii.* Nu există epoci sterile literar, afirmă criticul, de la început tranşant, ci numai comentatori limitaţi, care se conformează adică unor standarde de lectură depăşite. *„Convinşi că vitalizarea interpretăm nu poate să conducă la vitalitatea artei, ne vom strădui să substituim critica înţeleasă ca un dialog polemic in junii notei bune şi notei rele, sau ca o cursă a sinonimelor, parafrazînd mereu, cu o optică a descoperirii si redescoperirii valorilor"* In acest scop, trebuie să renunţăm a mai menţine *Un singur model perceptiv,* coborînd *.justificări ale unor noi puncte de vedere şi experienţe"* Critica interbelică ne-a propus bunăoară o anumită înţelegere a poeziei, întemeiată pe ideea de substanţialitate lirică, disonanţă, ambiguitate şi ironie; e cazul a vedea dacă nu putem accepta şi alte moduri poetice, în speţă acela post romantic, în vigoare la autori din secolul trecut pe care îi susţinea estetica maioresciană şi care, apoi, au părut doar banali lui E. Lovinescu. Schimbarea se produce la nivelul operei, care nu este ceea ce *este,* ci ceea ce *transpare* într-o lectură anumită; în locul unei „structuri obiective", a unei „forme", opera a devenit pentru noi „un cîmp de posibilităţi": şi în locul unei lecturi de descifrare a unei intenţionalităţi primare, critica ar trebui să devină un mijloc de atribuire, de creare de sensuri noi. Termenului însuşi de operă, ca rezultat al unui proiect, Eugen Negriei îl preferă (ca toţi structuralişti) pe acela de text ca pură latenţă pe care abia actul critic o manifestă (o spune la fel de rituos şi Sartre în *Qu'esteque la litterature).* Corectînd pe Umberto Eco, autorul *Expresivităţii involuntare* substituie interpretării teoretizate de acesta, care forţează devenirea formei prin elaborarea de combinatorii

deschise, *„un mecanism de manipulare a contextelor"* sau, mai clar, *„o intensificare a procesului receptării",* prin integrarea mesajului textului într-un număr cît mai mare de contexte de semn contrar, *„în consecinţă, încercarea noastră nu ar propune decit organizarea intenţiilor formative din cadrul receptării. Expresivitatea unui text va depinde de numărul şi*

varietatea elementelor provenite din experienţele noastre trecute, cu ajutorul cărora vom fi capabili, în percepţia avută acum, să constituim contexte semnificative, pentru a-i reforma şi preface acestuia structura, ***printr-un adaos de efecte neintenţionate...*** *Tot ce se naşte în afara acestor intenţii şi semnificaţii intră în conceptul, de care vom mai vorbi, al* ***expresivităţii involuntare...".***

Iată deci întîia afirmaţie de principiu şi asupra ei se cade să ne oprim o clipă. Eugen Negriei o ilustrează prin analize moderne de poezii din secolele XVII şi XVIII, de cronici rimate din secolele XVIII şi XIX, cîte un capitol fiind consacrat aşa-zisului roman popular şi ***Istoriei ieroglifice.*** Recitind ***Viaţa lumii*** a lui Costin şi ***Psaltirea*** lui Dosoftei, criticul observă că efectul artistic îl simţim azi ca născut din respectarea strictă a regulilor de versificaţie. Supunerea la norma prozodică e obţinută prin orice mijloc, fie chiar şi prin siluirea vocabularului. Pentru o rimă, Dosoftei inventează un cuvînt sau modifică textul originar. Conformismul prozodic atrage în compensare o mare imaginaţie lexicală, în cronicile versificate, efectul e rezultatul cultivării ritmului pînă la transformarea lui într-o mecanică de silabe, în ***Alixăndria,*** cititorul naiv (de ieri şi de azi) nu sesizată ca „aberantă" expresivitatea neaoş-ţărănească, în care sînt puşi să vorbească Filip, Alexandru şi ceilalţi, crezînd într-o iluzie de realism epic, în vreme ce cititorul evoluat, criticul de azi, socotesc întreg amestecul de fabulare liberă şi de limbaj ţărănesc drept gratuitate epică pură, ceea ce îi justifică plăcerea lecturii, în ***Istoria ieroglifică,*** alegorismul urmărit de Cantemir e trădat la tot pasul de desfrîul imaginativ şi de minuţia inutilă, dar superbă, a descrierilor. Acest *furor rhetoricus* abate atenţia noastră de la elementul plauzibil, documentar, spre acela ornamental şi barochist. Rezultatul e un „burlesc liric" ce pare lui Eugen Negriei „fără urmaşi" în literatura română. L-a cultivat totuşi G. Călmescu în unele poezii şi mai ales în teatru, de exemplu în tiradele lui Napoleon din ***Napoleon şi Sfinta Elena,*** după cum kitschul stilistic din ***Alixăndria*** poate fi regăsit în ***Zoosophia*** lui Ion Gheorghe. Desigur, la aceşti autori moderni^ expresivitatea nu mai este involuntară.

Dar ce înseamnă expresivitate involuntară? Mi se pare că, aşa cum îl utilizează Eugen Negriei, conceptul ascunde o contradicţie. Criticul îl defineşte în afara oricărei intenţionalităţi, muţind întreaga discuţie din planul elaborării (creator-operă) în acela al receptării (text-destinatar). Lui Eco îi reproşează faptul că se mărgineşte la „intenţiile operative", în loc de a lua în seamă pe cele pe care cititorul le *atribuie* textului; nu raportul de elaborare ne interesează, ci acela de consum. *„Deschiderea* - afirmă Eugen Negriei în polemică cu

esteticianul ***Operei deschise*** - *aparţinînd nu operei, ci raportului de cunoaştere, va putea fi atribuită şi comunicării aşa-zis univoce".* Dar oare este cu putinţă să vorbim de expresivitate involuntară în afara intenţionalităţii, referindu-ne doar la atitudinea receptorului? Expresivitate involuntară înseamnă, în deplină rigoare a termenilor, apariţia unui alt efect decît cel scontat de autor. Noţiunea trece obligatoriu prin acea de intenţionalitate. O parte din exemplele furnizate de Eugen Negriei se înscriu într-adevăr, în sfera expresivităţii involuntare. Cînd Anton Pann, *„animat de cele mai stimabile"* intenţii moralizatoare şi educative, compune versuri ce ne dau, printr-un caracter prea săltăreţ şi mecanic, *„senzaţia de bufonadă"* (motivele le explică bine Eugen Negriei), e limpede că tocmai intenţia trădată creează acea expresivitate ce ne farmecă azi, burlescul involuntar cu alte cuvinte. Dar cînd, spre deosebire de E. Lovinescu, nu mai vedem în ***Anul 1840*** a lui Alexandrescu simpla ritmare de platitudini generale, ci lirismul sentenţios, cauza trebuie căutată nu în expresivitatea involuntară, ci în schimbarea „sistemului de aşteptări" al cititorului modern. E. Lovinescu şi generaţia lui aveau alte standarde de lectură decît Alexandrescu şi decît noi. în acest caz avem de-a face cu o mutaţie a valorilor estetice. Cele două concepte nu sînt identice, deşi unele se presupun. Mutaţia valorilor privind în adevăr pe destinatar, e un fel de limită a expresivităţii involuntare: conform tezei lui E. Lovinescu însuşi, ar trebui să admitem că întreaga literatură necontemporană cu cititorul aparţine expresivităţii involuntare; mutaţia se dispensează, abia ea, de considerarea intenţionalităţii. Mai pe scurt, expresivitatea involuntară presupune o nepotrivire a efectului cu intenţia şi, într-un sens foarte strict al cuvîntului intenţie, acesta e cazul oricărei opere artistice. Nu e o simplă diferenţă de nuanţă. Căci dacă expresivitatea involuntară poate fi pur şi simplu rezultatul unei stîngăcii, al unui accident personal, mutaţia se explică istoric, e o

modificare globală de sensibilitate. Structuraliştii tind să considere întreaga literatură drept expresivitate involuntară, în sensul că se dispensează de considerarea intenţionalităţii artistice şi chiar a autorului ca creator; dar eliminînd din discuţie raportul autor-operă (şi reţinînd doar pe cel text-destinatar), ei ajung la o noţiune contradictorie. Din punctul de vedere al receptorului, expresivitatea nu e nici voluntară, nici involuntară; ea este confirmatoare (a unui sistem de aşteptări, a unor standarde, a unor obişnuinţe) sau frustrantă.

Recitirilor lui Eugen Negriei li se poate reproşa un anumit schematism demonstrativ. Lucru explicabil, pînă la un punct, dacă ne gîndim la substratul polemic al studiului, care este şi prea succint,

mai degrabă schiţînd problemele decît dezvoltîndu-le; ultimele capitole sînt cu desăvîrşire insuficiente sub raportul analizelor. Dar mai este ceva şi anume, din cauza confuziei dintre expresivitate involuntară şi mutaţie, o trecere foarte superficială peste caracterul esenţial istoric al lecturii, înlocuit cu un, cum să zic, voluntarism critic. *„Ar trebui să favorizăm* - declară Eugen Negriei — *instituirea unui nou mod de a viziona textul, a unui nou tip de* ***obişnuinţă*** *receptivă, care să pretindă nu confirmări, ci adversităţi* "Ce vrea să spună asta? Dacă e vorba de a înţelege lectura nu ca pe o descoperire a funcţiei primare a textului, cum deducem din a doua parte a paragrafului următor, el ca pe o creare a unor noi funcţii, totul e clar şi-mi regăsesc, cu plăcere, ideea lecturii infidele; dar dacă e vorba, cum putem deduce din prima parte a aceluiaşi paragraf, că în emoţia lecturii *„se cuvine să devină instinctiv faptul de a stabili* ***non-raportul,*** *raportul* ***excentric*** *obişnuinţelor noastre",* atunci nu mai e la fel de clar. Cum să facem, mă întreb, oricît mi-ar surîde ideea, să ne ignorăm obişnuinţele de lectură pe care (Eugen Negriei le recunoaşte istoricitatea) nu le inventăm noi şi care nu depind de dorinţa noastră? Ne mişcăm înlăuntrul lor ca între nişte limite date: putem fi mai mult ori mai puţin conştienţi de ele, le putem revela, dar nu le putem înlătura. Cînd G. Călinescu a revalorificat poezia paşoptistă sau pe Goga din unghiul sensibilităţii contemporane, el n-a inventat un mod de lectură, ci l-a aplicat unor scriitori din alt timp pe acela în spiritul căruia era format. Noutatea era de a vedea „poezie pură" la autorul ***Clacaţilor,*** de a-l inventa pe Goga în funcţie de o estetică modernă, nu de a crea sensibilitatea însăşi ce se afla la baza acestei estetici. Criticul propune, Dumnezeu dispune. Ca subiecte individuale

devenim obiecte ale necesităţii istorice. Nu e tocmai aceasta „viclenia raţiunii"' pe care o explică HegeP

Ce decurge din uşurinţa cu care Eugen Negriei vrea să instituie „un mod nou de lectură" se constată numaidecît: multe din analizele lui sînt forţate sau chiar arbitrare. A spus de exemplu E. Lovinescu acum patruzeci de ani că versurile pe care le lăuda Maiorescu din Malilda Cugler şi Teodor Şerbănescu sînt banale? Criticul de azi vrea să ne convingă de contrariul: „ *Textele ce ilustrează acel* ***mod*** *aveau dreptul să fie banale, stingace, mediocre, pentru generaţia anterioară de critici, care trebuiau să apere un nou tip de valori poetice, boicotîndu-l pe cel dinainte. Pentru noi se cade să reprezinte pur si simplu un alt mod poetic, ce trebuie să ne dea de gîndit, nu să dea naştere unui frison de dispreţ".* De acord că banalitatea e de obicei relativă la o estetică. Citesc însă şi recitesc versurile *(„ Vlntu-n frunză*

greu mugeşte /Ş-amoru-n inima mea") şi ele continuă să mi se pară... a, nici măcar banale, dar cu desăvîrşire stupide. Nu-mi stîrnesc un frison de dispreţ, poate doar puţină ironie. E limpede, îmi zic, sensibilitatea noastră n-a revenit la aceea maioresciană, şi nici „sinceritatea sentimentului", nici „armonia", nici „căldura" nu sînt suficiente ca să ne facă să gustăm din nou versurile colonelului Şerbănescu. Presupunînd că cineva le va mai gusta vreodată. O lege de evoluţie atît de simplă, de nedialectică, precum aceea sugerată de Eugen Negriei n-are aplicare. Mi se pare că el procedează bine atrăgîndu-ne atenţia că nu trebuie să ne încredem orbeşte într-un anumit „model perceptiv", să-l considerăm universal valabil, că există deci o istoricitate a tiparelor de gîndire şi interpretare; dar cum să-mi explic că el, cel dintîi, ignoră această istoricitate şi-şi imaginează că e destul să voim a răsturna tabloul pentru ca în locul lui Ion Barbu şi Tudor Arghezi, să apară, stele din nou strălucitoare, Matilda Cugler şi Teodor Şerbănescu?

Din intenţia, perfect îndreptăţită, de a dezvăţa lectura noastră de şabloane noi (deşi cu destule lucruri de amănunt, interesante şi originale); să fie oare un caz de expresivitate (critică) involuntară?

(România literară, nr. 26, 1977)

„Figura spiritului creator"

Cu o încercare de a defini lectura critică se deschide studiul lui Eugen Negriei intitulat ***Figura spiritul creator,*** în prelungirea, de altfel, a unor preocupări mai vechi ale autorului, din ***Expresivitatea involuntară.***

Considerînd orice text drept o „amorsa" care provoacă mişcarea gîndirii, Eugen Negriei vede, în primul rînd, lectura într-o situaţie de „independenţă atentă" faţă de text (şi nicidecum de „dependenţă iubitoare"); totodată, lectura nu face cunoscută o stnictură aşa-zicînd obiectivă, persistentă, ci realizează ea însăşi o structurare a textului (ideea călinesciană); în sfîrşit, noi nu descoperim şi interpretăm într-o operă decît ceea ce căutăm (sinteza premerge analizei; nu pot să scriu nici măcar prima frază din rezumatul subiectului unui roman, operaţie ce pare atît de simplă, fără să am clară perspectiva în care mă situez, cu alte cuvinte o idee generală despre roman). Spre deosebire de ***Expresivitatea involuntară,*** care ilustra condiţiile acestei lecturi înţeleasă ca un raport de consum, prin care un cititor specializat atribuie sensuri operei şi le ordonează, ***Figura spiritului creator*** îşi propune să analizeze acele elemente ale genezei

operei care divulgă „tranzacţiile" (mai mult sau mai puţin conştiente, de obicei inconştiente) ale artistului cu publicul său. Pe de altă parte, deci, Eugen Negriei se menţine pe poziţia lui de mai înainte, de a vedea în interpretarea critică o relaţionare a textului cu sistemul de aşteptări ₍al cititorului; pe de alta, el caută acum să implice mai temeinic în discuţie şi termenul simetric, relaţia textului cu producătorul lui. Criticul afirmă în esenţă următoarele: *„Avem motive să credem că un text literar include, -in complexele lui transferuri, date sugerînd, mai mult sau mai puţin limpede, cîte ceva din propria-i genera, şi nu avem îndoieli că mai multe texte, scrise şi aşezate alături, sînt în măsură să deschidă o fereastră spre toate aceste îndoieli istovitoare ale execuţiei care, devenite acte, alcătuiesc istoria tranzacţiilor mentale, o istorie şi un erou ".* Cele două studii din urmă ale lui Eugen Negriei alcătuiesc o schiţă de fenomenologie a lecturii, în care elementele de teorie trebuie uneori culese din aplicaţii şi exemplificări. Autorul lor este o minte speculativă, dar n-are, evident, plăcerea speculaţiei. Cărţile lui fiind în definitiv unele de teorie, se observă o anumită dificultate în a-şi desfăşura tezele principale, o economie şi o lipsă de elan „ideologic". Ele stau indecise parcă între asprimea studiului şi familiaritatea eseului. Un anume aer „ştiinţific", o distanţă protocolară, tehnicismul limbajului *(„Sîntem îndreptăţiţi, astfel, să presupunem o calitate neobişnuită a organului receptiv, ca şi o conştiinţă vie, neîndurătoare, a sistemului complex de prohibiţii în raport cu care poetul e obligat saşi caute un*

spaţiu de manevră") se unesc cu formulări literare, mai volubile, cu un limbaj artist *(„ Heliade e mai tînăr şi, prin asta, mai modern decît serii întregi de scriitori timoraţi de tradiţie. Şi cum să nu fie aşa cînd în epoca sa, ca în spaţiul edenic al primilor oameni, lipseşte sentimentul ridicolului: tinerii fac jurăminte romanţioase în biserică pentru a schimba soarta ţării, cred în utopii, lansează fantasmagorice proiecte. Heliade însuşi se îmbracă în togă pentru a relatiniza limba şi e gata să schimbe vorbele cînd nu poate modifica -cum vrea - realitatea").* Cel dintîi aspect este, sigur, dominant. Deşi prin unele din exemplele sale Eugen Negriei vine pînă în actualitatea imediată, el nu-şi scoate nici o clipă halatul alb al cercetătorului. Critica lui nu e deloc pasională (sau nu pare!); din contra, tot ce atinge ea devine intemporal, obiect de studiu şi de examen de laborator; constatările sîrit trecute în fişe destul de riguroase, ca nişte buletine de diagnostic. Inteligentă şi precisă, această critică face impresia de răceală tehnică şi convinge tocmai prin comprimarea subiectivităţii (subiectivitatea există, şi nu doar teoretic, la Eugen Negriei, care e un cititor foarte original al operelor).

Eugen Negriei

Figura spiritului creator grupează două categorii de opere: unele în care „funcţiile de afirmare" ale spiritului sînt nestînejnite de cenzura interioară şi îşi fac jocul liber pînă la capăt; şi altele în care mai puternice sînt „funcţiile de supraveghere", de inhibiţie, întîia categorie, criticul o ilustrează cu Antim Ivireanu, Heliade şi Nichita Stănescu, a doua, cu Budai-Deleanu, Urmuz, M.H. Simionescu şi Marin Sorescu. Un fel de caz limită al celei din urmă l-ar reprezenta versiunile cronicii brîncoveneşti atribuite lui Radu Greceanu, de care autorul se ocupă într-o ultimă secţiune a cărţii. Se înţelege că un „climat al cutezanţei" artistice ca acela în care se înscriu autorii din prima serie este o dovadă de tinereţe culturală (nu în sens de absenţă a canoanelor, ci de nepăsare faţă de rigorile lor), de insuficient discernămînt critic; în vreme ce „sub acţiunea forţelor inhibitive" stau scriitorii „bătrîni", al căror cuvînt este „ambiguu", iar ironia complică toate raporturile. Dialectica însăşi a culturii noastre implică alternarea şi coexistenţa acestor două tipuri.

Să vedem cîteva exemple. Antim Ivireanu ar fi suferit de o „euforie a noviciatului". Deplasînd accentul, faţă de cartea pe care i-a consacrat-o cu ani în urmă, de la „determinările de epocă şi de nivel cultural" spre „circumstanţele individuale ale momentului de creaţie", Eugen Negriei dezvăluie acum în opera ilustrului mitropolit „semnele gratuităţii" stilistice, „mecanismele psihice ale creativităţii euforice", pe scurt, nevinovate bucurii ale

expresiei care nu se mai explică decît prin folosirea fără inhibiţie a unui instrument tînăr cum era limba română în epoca lui Cantemir. Mă gîndeam, citind, că este la Antim o retorică ingenuă ce seamănă bine cu a lui Erasm în mînuirea latinei lui laicizate şi potrivită la toate. La rîndul ei, retorica lui Heliade (abia schiţată; capitolul conţine doar un punct de plecare) se bazează pe umplerea unei forme impecabile şi nobile cu un conţinut plebeu şi neomologat cultural, în categoria opusă, Budai-Deleanu e înfăţişat drept „primul român care a priceput convenţia artei". La Urmuz, se pune întrebarea dacă prozatorul a avut de la început intenţia de a parodia sau dacă a căzut în stereotipie abia încercînd să scrie ca toată lumea. Eugen Negriei înclină spre soluţia din urmă, indicînd aici o cale de a analiza pe autorul ***Paginilor bizare*** nouă şi atrăgătoare. Aceste lucruri nu sînt aproape deloc dezvoltate, par oarecum grăbite, deşi conţin admirabile sugestii. Lui Eugen Negriei i se pare bunăoară insuficientă considerarea acestui tip de opere ironice drept expresii ale negativismului şi parodicului; de pildă la M.H. Simionescu (în primele cărţi), ca şi la Urmuz, n-ar fi vorba de a *parodia,* ci de a *reface* literatura, în procedeele şi în atitudinile ei, aşadar nu de o ironizare a

tipicurilor, ci de o utilizare a lor. La baza atitudinii ar fi un scepticism care-i îndrumă pe asemenea autori să considere că, literatura fiind esenţial tipic, canon, stereotipie, o conştiinţă matură a acestui fapt înseamnă mai mult decît in refuz copilăresc.

Cele mai întinse capitole din studiu se referă la Nichita Stănescu şi la Marin Sorescu. Autorul ***Necuvintelor*** exemplifică funcţiile de afirmare, absenţa simţului de supraveghere El a avut (ne spune Eugen Negriei) de la început intuiţia poeziei nu ca trăire, stare, emoţie etc., dar ca expresivitate, disponibilitate, joc. Dacă, în primele lui poeme, Nichita Stănescu menţinea (de ochii lumii) un centru logic din care decurgea lirismul lui metodic-delirant, ulterior l-a abandonat şi numai un cititor avizat mai poate descoperi acele elemente, acei indicatori, care creează iluzia că discursurile poetice sînt, formal, coerente şi, sub raportul fondului, pline, în realitate, susţine Eugen Negriei, Nichita Stănescu dovedeşte în chip magistral definiţia călinesciană a lirismului din 1939; ceea ce comunică poeţii nu este altceva decît nevoia sufletului lor de a prinde sensul universului. Ar exista la poetul celor ***11 elegii*** „o reflexivitate goală ce pune stăpînire pe poem", o producere spontană de sensuri prin întîlnirea cuvintelor. Figura spiritului creator ce se poate identifica aici este aceea a unui monologant, dezinteresat de

destinatar, care intră tot mai adînc în propriul delir liric, scoţînd, un timp, periscoape de orientare, dar sfîrşind într-o ermetică viaţă submarină. Aceste constatări (simplificate mult de mine) sînt, cred juste. Aş stărui pe un aspect. Nichita Stănescu deschide, ca orice poet, o fereastră spre lume, însă importantă la el este chiar această dispoziţie contemplativă, această fereastră, ce constituie conţinutul liric. Eugen Negriei susţine aceeaşi idee, în alte cuvinte, şi cu unele ezitări, părînd a despărţi „postura", „perspectiva" lirică de „izvoarele lirismului". Dar la Nichita Stănescu „postura" e principalul izvor de lirism. Dacă însă de obicei poeţii subiectivează lumea, el îşi obiectivează însuşi spiritul contemplativ. E uşor de remarcat ce puţine sînt în poezia lui elementele subiectivităţii şi ce numeroase sînt în schimb cele ale obiectivităţii. Nu vom găsi iubire agresivă, ci o leoaică sărind de gît poetului, nu o emoţie a apropierii-depărtării de iubită, ci o amforă cu două braţe, nu o senzaţie de zbor, ci nişte mîini-aripi desfăşurate ca un stindard, în fine, toate acestea ascund altceva decît o imaginaţie a lumii şi anume o imaginaţie de gradul al doilea, a poeziei, în care obiectul nu e simbolul unui sentiment, al unei stări de spirit, ci metamorfoza lor, ca o altă faţă a lor, la fel de reală. Dar despre acestea vom mai putea vorbi.

în cazul lui Marin Sorescu, criticul observă o evoluţie de la refuz (parodii) la subminare ironică (primele poeme). Spre deosebire de

Nichita Stănescu, autorul *Morţii ceasului* scrie pe baza unei „colaborări" cu publicul, ce-l duce pe terenul riscant unde presiunea succesului ameninţă poezia. Eugen Negriei face o subtilă analiză a acestui fenomen, identificînd în poezie însăşi indiciile acrobaţiei necesare colaborării. Din acest unghi, *La Lilieci,* prin schimbarea produsă, i se pare „poate cel mai radical volum de versuri tipărit după război", şi arată resurse nebănuite de înnoire la Marin Sorescu, capabil a înfrînge o inerţie care l-ar fi obligat să se repete la nesfîrşit. Din păcate, în acest punct studiul'abandonează demonstraţia lăsîndu-şi cititorul *sur sa faim.* în genere, în studiul despre Marin Sorescu se simţea nevoia mai multor exemple. Criticul, reticent, probabil pentru a nu provoca iritarea poetului (deşi, obiectiv, nu există motive: demonstrarea de către Eugen Negriei a mecanismelor care reglează în poezia însă presiunea publicului asupra creatorului fiind situată dincolo de valoarea ca atare a poeziei), îşi ia numeroase măsuri de precauţie şi acest capitol are cel puţin zece pagini inutile în locul a tot atîtea ce mi s-ar fi părut indispensabile, în glumă, şi nu chiar, să spun că un studiu asupra figurii spiritului critic ne-ar putea

dezvălui la rîndul lui multe mecanisme interesante şi ne-ar arăta cum funcţionează, în conştiinţa noastră cea mai secretă, raportul cu acea parte a cititorilor care sînt scriitorii înşişi despre care vorbim. Cartea lui Eugen Negriei, mai puţin discutabilă decît *Expresivitate involuntară* în teza de bază, este de o mare utilitate pentru cine vrea să înţeleagă literatura şi altfel decît în ea însăşi, static, ca o materie inertă.

(România literară, nr. 9, 1979)

„Sistematica poeziei"

Studiul de acum cîţiva ani al lui Eugen Negriei, *Introducere în poezia contemporană,* se compunea dintr-o *încercare de sistematizare,* garnisită cu exemplele strict necesare, în loc să ne dea acum o a doua parte, promisă, care să cuprindă tabloul poeziei actuale, iată că autorul revine la principiile generale ale originalei lui clasificări, menţine unele lucruri (transcriindu-se), schimbă parţial nomenclatura şi, mai important, obiectul acesteia. Am impresia că lui Eugen Negriei i s-a întîmplat *mutatis mutandis* ceea ce i s-a întîmplat şi altui teoretician, lui Liviu Rusu, care, voind să descrie genurile literare ca pe nişte tipuri de creaţie, le-a descris ca pe nişte tipuri de creatori. Dar dacă esteticianul clujean n-a părut a-şi da vreodată seama de „alunecarea" obiectului cercetării sale. Eugen Negriei şi-a deviat deliberat interesul de la acele posibile modele de poezie

contemporană, de care vorbea ***Introducerea,*** la nişte modele generative, capabile să indice felul cum se naşte orice poezie. Scrie singur în ***Cuvânt înainte:*** *„întocmirea clasificării viza un posibil studiu al dialecticii variantelor fundamentale, al istoriei sui-generis a fenomenului poetic -postbelic Pe parcurs însă, pe măsură ce metoda reducerii variantelor ne ajuta să'suprimăm iluzia optică a bogăţiei şi varietăţii, am realizat că ne îndreptăm cu simplificarea către atitudinile fundamentale ale eului producător în raport cu existentul şi că ajunsesem la un fel de* ***modele universale de producere,*** *tipuri de modele universale de producere, tipuri de «poezire» mai curînd decît tipuri de poezie contemporană"* (p. 5—6).

În această declaraţie sînt şi alte aspecte remarcabile. Mai întîi cele referitoare la metoda studiului, care rămîne una reductivă: descoperirea, în maldărul textelor reale, a unor invariante. Este o metodă în fond structuralistă. Forţa ei provine din simplificare. Cu mult curaj (şi chiar cu oarecare imprudenţă), Eugen Negriei consideră că literatura ca atare, în

fenomenalitatea ei bogată şi variată, este o iluzie optică, pe care studiul teoretic se cade a o suprima. Acest punct de vedere este unul prin excelenţă „ştiinţific", dar şi unul critic. In autorul ***Sistematicii*** teoreticianul literar a pus între paranteze pe critic, cel puţin ca orientare a spiritului, şi asta în pofida existenţei unor bune analize şi a talentului, cum vom vedea. Interesant este că „revenirea la procedee" apropie structuralismul lui Eugen Negriei de stilistică: dar apropierea *„nu are semnificaţia unei întoarceri la tehnicianismul minuţios şi îngust al stilisticii acefale interbelice - al acelei ştiinţe a expresivităţii care semnala cazuri nenumărate de devieri de exprimare obişnuită, fără a izbuti, decît rareori (şi numai prin cîteva minţi strălucite), să le găsească un făgaş şi o convergenţă ideatică"* (p. 6). Stilistica din ***Sistematică*** remarcă, o dată cu acele mijloace expresive pe care modelul însuşi de generare a textului le selectează, şi pe .cele pe care el le respinge, fiindcă îi micşorează randamentul. Mai amuzant este să observăm că acest criteriu funcţional, bazat pe eficacitate, îl conduce pe autor la ideea unei posibile *„stilistici a perimării limba/ului poetic"* (p. 12), pe care, firește, o recomandă altora, căci nivelul lui de abordare a textului va fi acesta, oricît de tentant i s-ar părea. Ce poate totuşi să fie acest studiu *poetic* în esenţa lui? Eugen Negriei se fereşte să-l numească o „gramatică universală", mai mult, nu doreşte să întrebuinţeze *tonul* didactic *(„deşi simţim ispita acestui gînd demonicesc, vom evita, desigur, tonul unei gramatici normative").* Insă nu sînt sigur că reuşeşte chiar pretutindeni. Poeţii, în ce-i priveşte, nu vor ridica

mănuşa azvîrlită (lucrul de care autorul pare a se teme), ei văzîndu-şi absolut netulburaţi de producerea lor spontană, dar criticii trebuie s-o facă, fiindcă, la urma urmelor, cărţile ca aceasta lor şi, vai, numai lor li se adresează.

Premisa studiului este extraordinar de simplă: orice poezie este o formalizare a existentului (p. 17). La acest nivel de adîncime nu se poate stabili măcar o distincţie între poezie şi proză. Poeţii n-ar avea în principiu decît trei lentile prin care să privească realitatea: una care o structurează, alta care o transfigurează şi ultima care o metamorfozează. (Diferenţa de limbajul *Introducerii* e minimă: *prelucrarea* de acolo devine aici *structurare.* Pe parcurs vor fi şi alte asemenea nuanţări terminologice, pe care însă cititorul cărţii le va înregistra singur), în ce priveşte realitatea, ea poate fi catâgrafiată. A făcut-o deja Călinescu în *Universul poeziei.* O reia, într-un chip mai abstract, Negriei. Două precizări sînt utile. Prima: nivelul catagrafiei nu este după părerea mea

propriu-zis acela al referatului poetic, al existentului pur, ci acela al semnificatului. Eugen Negriei din contra scrie: „... *Vorbind despre modul alcătuirii poeziei [...], interpretul a simţit de regulă nevoia să se gîndească la ceva asemănător cu ceea ce se intîmplă clnd vorbitorul execută transformarea referentului în conţinut, adică ceea ce se petrece într-o altă fază (mai concretă) a semioziei, cînd contmuumul trebuie segmentat, modelat, format, codificat"* (p. 21). Am unele îndoieli în privinţa valabilităţii acestei analogii care postulează cam prea ritos că „ *ceea ce a avut loc la acest nivel mai are o dată loc, cu toate funcţiile-semn împreună"* (ibid.). Cred că eul poetic structurează, transfigurează ori metamorfozează nu *contmuumul* real, ci un univers deja segmentat şi codificat, care se compune dintr-un semnificat, dintr-un „conţinut" deja cultural şi nicidecum din „referenţi" naturali. Este obiecţia pe care o suscita şi *Universul poeziei* lui Călinescu, unde nu se punea limpede problema dacă materia poetului e naturală sau culturală, deşi autorul lăsa uneori să se înţeleagă că poetul operează nu cu „obiecte" ale lumii, ci cu simboluri şi hieroglife culturale. A doua precizare: *„existentul,* scrie Negriei, *poate fi conceput: l: obiectual si II: evenimenţial"* (p. 23). Prima categorie ar include lucruri, fiinţe, fenomene etc., iar cealaltă, întîmplări ale subiectului enunţării şi ale subiectului enunţului. Discriminarea are în vedere acelaşi plan referenţial natural la care E. Negriei pare să ţină. Dacă ne mutăm în acela al semnificatului cultural, ea îşi pierde sensul, fiindcă aici orice obiect apare ca un eveniment al subiectului enunţării ori al enunţului.

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

Modelele de generare a textului poetic sînt, aşadar, în număr de trei şi Eugen Negriei le înfăţişează cu precizie în capitole separate, indicîndu-ne de fiecare dată „caseta" modelului, motivarea ontologică, condiţiile propice, starea de spirit, materia predilectă şi chiar riscurile şi remediile. In linii mari, lucrurile stau în toate cazurile ca în acela al primului model *structurarea* - pe care îl expun succint mai departe. Eul poetic acţionează în *structurarea* din afară şi ca un element distinct. Este animat de o năzuinţă aproape ideologică. Este idealist şi optimist, mînat de rîvna desăvîrşirii materiei sub presiunea spiritului. Tipul apare de obicei în epoci în care artiştii înclină să considere *„condiţia umană ca demnă de a fi dorită"* (Goethe). Deşi poate transforma orice material, le preferă pe cele umile, pentru ca transcederea să dea satisfacţia performanţei. Eul supune materia „ *unor subcoduri retorico-ideologice",* cum am sugerat deja, mai ales fiindcă *„raţiunea de a fi a acestui model este orgoliul comunicării"* (p. 29-30). Este un model prin excelenţă elocvent.

Structurarea, în fine, se realizează prin adaos de sens, acumulare de sens, semantism obscur şi fără adaos de sens. Urmează exemple, numai pozitive, deşi aş fi fost în cel mai înalt grad curios să văd cum arată bunăoară un text în care *„interesul de lectură se epuizează in punctul de coagulare ideatică"* (p. 43), adică un text greşit strategic de către autorul său. Excelente sînt nuanţele introduse de Negriei în discuţie: deosebirea de strategie dintre adaos de sens şi acumulare, varianta malarrneeană a semantismului obscur etc. Nu mai intru în detaliile celorlalte două modele, în fond, desfăşurarea ideatică este aceeaşi.

Fără îndoială, clasificarea lui Eugen Negriei „funcţionează". Oricît de şocaţi ar fi unii de extremul reducţionism al metodei, el se dovedeşte valabil şi analizele oferite ne conving. E imposibil să repet aici - fie şi pe scurt - o astfel de analiză; mi-ar mînca prea mult spaţiu. Fapt este că rigoarea nu ne dă aproape deloc impresia de dogmatism. Nu ne aflăm înaintea unui pat procustian ca acelea ale lui M. Dragomirescu de pe vremuri. Chiar pomenind de „riscuri" şi de „remedii" (adică de locuri fierbinţi ale producerii textului în care eficacitatea scade şi trebuie readusă la nivelul normal), autorul o face cu un anumit umor al ideii. De altfel, ne prevenise: *„Ne cerem dinainte scuze pentru toate formulările care vor părea sfaturi, reţete scoase dintr-un «îndrumar de poezie» - ca tot atîtea binefaceri puse la îndemîna poeţilor. Aserţiunile de acest fel - clte sînt - nu vin din partea autorului, ci din partea modelului care îşi fixează, astfel, condiţiile bunei lui funcţionări"* (p. 27). Graţioasă scuză, bună scuză!

Dincolo de seriozitatea lui tehnică, acest studiu are şi un haz de altă natură. Este şi Eugen Negriei un curios amestec de uscăciune şi de savoare. Problema taxonomică de la care pleacă şi ochiul mefient aruncat asupra varietăţii fenomenale a artei (ca aluzie!) ne arată în el un teoretician, cu scopul ştiinţific, şi pentru care textele literare si maşinării (era să zic: maşinaţiuni ale spiritului creator!), demontabile piesă cu piesă, nu atît inefabile, cît eficiente. Puţinul lichid scurs printre degetele maestrului deconstructor nu e îngrijorător. Textul n-are „suflet", deci n-are ce pierde prin respectiva operaţie. Pe de altă parte, după ce şi-a consumat în cîteva fraze bruma (absolut necesară) de terminologie semiotico-structuralistă (funcţii, semne, funcţie-semn etc.), Negriei vorbeşte despre *„tracţiunea mecanică a prozodiei"* (p. 36), *„microcosmosul pistei sonore a unei poezii"* (p. 55), *„soneriile de alarmă (care) sună în disperare"* (p. 97), (cititorul care) *„bombardează textul cu rafale de*

ipoteze" (ibid.). Acest limbaj colorează pagina, care, altfel, ar pica moartă de abstracţie, ca un organism de leucemie. Dar nu numai teoria este rodul "acestor altoiuri stilistice, ci şi analizele. Nu de analize pur critice e vorba, fireşte, căci autorul se dezinteresează de valoarea şi de tot ce, prea particular, nu intră în schemele lui, dar de analize menite a ilustra un principiu de funcţionare. Cu tot tehnicismul inerent, aceste analize împrumută mereu ceva din atmosfera textului analizat: cele despre Arghezi sînt petulante, „naive", hibride stilistic, cele despre Barbu, ţepene şi pitoreşti. Acesta e indiciul talentului critic, care nu e altceva (ce să mai apelăm la luminile semioticii, structuralismului etc.?!) decît putinţa criticului de a se lăsa contaminat de limbajul poetului. Nu e critic adevărat cel care nu face pe rînd toate bolile literaturii. Cum le face E. Negriei, cu toate vaccinele, măştile şi mănuşile de protecţie la care recurge în intimitatea laboratorului său de analiză literare.

(România literară, nr. 39, 1988)

335

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

LIVIU PETRESCU „Realitate şi romanesc"

Cartea lui Liviu Petrescu este, cel puţin pentru mine, aproape o revelaţie şi consacră un critic. Ea se compune din şapte studii despre romancieri români ai secolului XX (o excepţie, aparentă: Duiliu Zamfirescu), urmate de cîteva consideraţii despre ***Problema realităţii,*** din care deducem că autorul a avut în vedere nu numai o metodă unitară de analiză, dar şi o perspectivă teoretică generală: cele şapte studii despre Duiliu Zamfirescu, Mateiu Caragiale, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Anton Holban şi Gib Mihăescu încearcă să sugereze o „istorie" întrucîtva inedită a romanului nostru modern. Mai exact, dacă de obicei s-a crezut că tendinţa predominantă este observaţia socială (şi, implicit, creaţia de tipuri) sau, chiar, că stă în firea romanului să tindă spre obiectivare, nu rămîne mai puţin evidentă şi tendinţa opusă, *„prin care realitatea exterioară este pusă la îndoială"* şi, prin care, fără a se nega cu totul socialul, se acordă o importanţă covîrşitoare „trupului sufletesc" (după expresia Hortensiei Papadat-Bengescu), realităţii lăuntrice. Acest realism psihologic joacă rolul unui factor de sincronizare cu orientările „europene" în roman. Trebuie să admitem că, măcar, acest ultim argument este interesant şi e de mirare cum nu s-a luat în seamă pînă astăzi că „sincronismul" lui Lovinescu era trădat de concepţia despre proză a criticului. Nici Liviu Petrescu nu se referă pe faţă la E. Lovinescu, deşi" la urma urmelor, teza sa îl vizează direct, în polemică este implicat, tot nemărturisit, şi G. Călinescu, partizanul romanului de

tip clasic şi balzacian.

Nici vorbă că analizele lui Liviu Petrescu sînt atrăgătoare şi că punctul lui de vedere merită atenţie. I-aş reproşa însă două lucruri, care ţine (dar nu exclusiv) de latura practică a demonstraţiei. Nu e, de exemplu, deloc adevărat că adîncirea romanului într-un plan subiectiv îşi află „un punct final în Gib Mihăescu". Autorul declară din capul locului că s-a oprit numai la acei romancieri ai secolului XX de care-l leagă „afinităţi mai puternice". Să zicem că ar fi un motiv acesta, deşi, parcă, pentru rigoarea demonstraţiei ar fi fost bine să se procedeze mai ştiinţific; oricum, însă nu pot lipsi, dacă vrem să dovedim ideea, M. Sebastian, M. Eliade şi chiar Victor Papilian şi G. Ibrăileanu. Ocupîndu-se şi de aceştia, Liviu Petrescu n-ar mai fi tras concluzia că Gib Mihăescu e un închizător de serie. In al doilea rînd, nu toate operele pe care le discută Liviu Petrescu sînt operele cele mai bune ale

autorilor respectivi. Planul, de altfel, al discuţiei *nu este acela al valorii,* amestecîndu-se realizări şi intenţii, opere strălucite şi opere mediocre, întrebarea pe care ne-o punem fără să vrem este prin urmare aceasta: nu cumva rămîne secundară tendinţa ce ni se semnalează, în evoluţia romanului nostru modern, cîtă vreme ea se întemeiază pe ***Pădurea spînzuraţilor*** şi nu pe ***Ion,*** pe ***Donna Alba*** şi nu pe ***Rusoaica?*** Nu avea dreptate E. Lovinescu să pornească de la exemplele inverse spre a dovedi contrariul?

Nu o dată, Liviu Petrescu sileşte faptele să se acomodeze cu teza; va spune de exemplu că ***Donna Alba*** *„ îl reprezintă în modul cel mai concludent"* pe Gib Mihăescu pentru că ne oferă,, *cheia unei înţelegeri mai adinei"* a operei sale decît ***Rusoaica.*** Despre ce „cheie" e vorba şi la ce nivel al literaturii lui Gib Mihăescu se găseşte ea?

Sugestivele şi foarte meticuloasele analize ale lui Liviu Petrescu urmăresc, toate, să descopere „chei". Ele sînt un fel de clarificări ale textului, pornind de la un detaliu aparent nesemnificativ, de la o replică sau de la un personaj, de la o coincidenţă de lectură, spre a parcurge întregul în cercuri concentrice; la o coerenţă totală. Liviu Petrescu încearcă să ajungă pornind de fiecare dată de la cazuri particulare. O însemnare ocazională a lui Liviu Petrescu despre „etapele" transformării sufleteşti a lui Apostol Bologa, unită cu indicaţia că romancierul cunoştea bine pe Tolstoi, îl conduce pe Liviu Petrescu la o admirabilă paralelă care descifrează ***Pădurea spînzuraţilor*** altfel decît pînă acum. Şi nu este o lectură forţată, ci una perfect plauzibilă, în ciuda pretextului neaşteptat. O conversaţie dintre prinţul Raoul şi Mihail Aspru este punctul de

plecare pentru revelarea „estetismului" ***Donnei Alba.*** Cutare teorie a Miniei, eroina Hortensiei Papadat-Bengescu despre „trupul sufletesc" (care, vorba lui Ovid Crohmălniceanu, părea şi cam naivă şi cam fastidioasă), oferă ideea unei remarcabile descrieri a ciclului Halippa, mai mult, ea este o premisă a perspectivei generale asupra evoluţiei romanului pe care o descoperă Liviu Petrescu. Desigur, în fapt, lucrurile stau ceva mai complicat şi demonstraţia este subtilă, minuţioasă, prinzînd operele şi personajele într-o veritabilă plasă de păianjen. Se poate spune chiar că autorul păcătuieşte pe alocuri prin exces de subtilitate sau, voind să fie cît mai convingător, înmulţeşte numărul referinţelor peste măsura îngăduită. Dar analiza este fină şi inteligentă (studiul cel mai interesant şi mai bine construit mi se pare cel despre Duiliu Zamfirescu), condusă cu o uimitoare virtuozitate.

înaintînd în lectură, devine evident că toate „cheile" lui Liviu Petrescu ţin de un nivel, aş zice, explicit al operelor. Mai mult: de un

* nivel conştient, sub pragul intenţiilor directe ale scriitorilor.

Cîteodată, tema studiului este surprinderea ,, *celor cîteva noţiuni mai importante cu care a operat gîndirea scriitorului"* (Camil Petrescu), cu alte cuvinte, nu opera, ci reflecţiile autorului asupra operei. Critica lui Liviu Petrescu nu este o critică a subtextului, ci chiar a textului, nu a semnificaţiilor ascunse, infinite, ci a acelor deschise şi explicite. Desigur, explicit nu e tot una cu imediat, cu superficial şi ar fi greşit să ignorăm talentul remarcabil al lui Liviu Petrescu în a descoperi înţelesuri pînă la el ignorate. Dar aceste înţelesuri nu au niciodată în vedere zonele de inevitabilă obscuritate ale unei opere, pe care nici intenţiile conştiente ale autorilor, nici alte împrejurări exterioare să nu mai fie capabile a le lămuri; investigaţia raţională şi metodică a lui Liviu Petrescu ne atrage atenţia asupra rădăcinilor culturale ale imaginaţiei unui scriitor, asupra similitudinilor, deosebirilor şi coincidenţelor, asupra valorii unor simboluri, dar nu atinge niciodată viaţa inefabilă a operei, nodul ei vital. Critica de acest fel se revendică mai degrabă dintr-o reflecţie filosofică şi morală decît dintr-una estetică asupra literaturii. Chiar numai constatînd tema cărţii, m-am gîndit la acea falsă ***Histoire du roman franfais depuis 1918*** scrisă de Claude-Edmond Magny; comparaţia poate fi împinsă şi mai departe, fiindcă în amîndouă cazurile literatura este privită sub alt unghi decît acela literar, în principiu, nu se poate obiecta nimic unor astfel de analize; ele sînt la fel de legitime ca oricare altele. Singura mare dificultate apare cînd din cauza parti-pris-ului filozofic sau moral se trădează spiritul operei.

Asemenea cazuri sînt studiile despre Mateiu Caragiale şi Gib Mihăescu. Oricine a citit pe Gib Mihăescu îşi dă, de pildă, seama că formula „homo esteticus" nu i se potriveşte. Estetismul observat de critic în ***Donna Alba*** nu se poate generaliza, fiindcă romanul e satiric, parodiind tema aspiraţiei. Un conflict între semnificaţia literară şi cea morală se produce şi în studiul despre Anton Holban unde criticul nu pare a acorda nici o importanţă faptului că Anton Holban îşi idealizează eroul. Foarte atent la structurile morale sau de idei ale operelor, Liviu Petrescu este aproape neglijent faţă de acelea propriu-zis literare. De aici, poate, şi impresia că uneori, analiza se desfăşoară în cerc închis, relevînd „morala" personajelor oarecum în sine, fără raportare la planul literar (de valoare).

Cartea rămîne, incontestabil, foarte interesantă, revelînd un critic adevărat.

(Contemporanul, nr.49, 1969)

3"*** j>**

Liviu Petrescu **„Romanul condiţiei umane"**

iată cartea pe care o aşteptam de la Liviu Petrescu! *Romanul* ***condiţiei umane*** este un eseu temeinic şi subtil, scris cu rece pasiune a ideii. Informat filosofic şi admirabil literar, el impune prin demnitatea intelectuală a stilului. Autorul este un spirit ordonat şi circumspect. Nu iubeşte aventura, riscul, şi nu pariază aproape niciodată pe strălucirea de-o clipă a originalităţii. E grav, fără morgă, metodic, fără pedanterie, doct, fără să fie doctoral. Nici un efort nu i se pare de prisos* dacă e vorba de a pune încă o dată în cumpănă o afirmaţie sau o demonstraţie. O conjectură poate cădea după un număr oarecare de aplicări; totul va fi atunci luat de la capăt. Eseul se construieşte lent. dar sigur, pas cu pas, prin verificări succesive. O etapă arsă, o verigă din lanţ sărită, un ochi din lucrătură neîncheiat ar ameninţa întregul cu destrămarea. Liviu Petrescu evită starea de incertitudine la care conduce graba. Satisfacţia lui nu e de a avansa afirmaţii, ci de a obţine confirmarea lor, după lungi şi răbdătoare confruntări, la sfîrşitul cărora concluzia regăseşte premisa şi cercul ideii se încheie. Autorul însuşi vorbind despre o circularitate a temei sale, ne rămîne nouă să adăugăm una a formulei critice: cartea lui este în totul un cerc, alcătuit din cercuri mai mici, care nu se închid decît ca să se deschidă unele asupra altora, într-o figură de o geometrică perfecţiune.

Ce înseamnă „romanul condiţiei imane"? *„în accepţiunea noastră* - scrie Liviu Petrescu - *tema «condiţiei umane» este de fapt expresia unui conflict: a conflictului dintre eterna sete de absolut a spiritului uman, pe de o parte, şi feluritele limitări sau îngrădiri pe care ea le are de suportat, pe de altă parte".* Acest conflict poate lua trei înfăţişări, după cum îl privim sub raport metafizic

(„ in cadrul căruia spiritul uman are să se confrunte cu un mare principiu cosmic, cu o Lege care menţine unitatea şi coerenţa întregului, cu Destinul, deci, ori cu zeii"), sub raport ontologic *(„sentimentul limitării, al îngrădirii este datorat, de data aceasta, categoriilor fundamentale ale existenţei: spaţiul, timpul şi individuaţia")* şi sub raport social (o împletire în fond a problematicii metafizice şi ontologice cu „problematica Celuilalt"), înlăuntrul fiecărei clase, *„atitudineapersonajului romanesc oscilează, In general, între supunerea raţională şi împăcată, între inserţia şi fericita integrare într-o totalitate armonioasă - şi, la cealaltă extremă, răzvrătirea orgolioasă, voinţa de insubordonare, trufia libertăţii, spiritului de contestare".* Procesul nu e liniar, dar circular, căci *„experienţa revoltei, consumată pînă la capăt, nu aduce nicidecum*

înseninarea şi satisfacţia aşteptată; postura demiurgică, odată dobîndită, procură o decepţie cu mult mai tăioasă declt natura umană, tiparul divin se dovedeşte, cu un cuvînt, a nu fi adecvat naturii umane; astfel încît, pentru a rezolva această contradicţie, eroul are să se reîntoarcă, într-un al doilea moment'din evoluţia temei, la vechile sale dimensiuni, cărora se va mulţumi, în continuare, să le sporească doar demnitatea". Reîntoarcerea se face pe un alt braţ al spiralei: eroui nu se mai aserveşte (Legii, Existenţei sau Celorlalţi) ca înainte, cu inocenţă, ci pătruns de conştiinţa că relaţiile umane trebuie să respecte „ *norma absolutei egalităţi şi a absolutei reciprocităţi'*\ Din aceste trei categorii de raporturi (urmînd însă o dialectică asemănătoare), ultimul ne ajută să ne facem o noţiune mai precisă de ceea ce Liviu Petrescu înţelege prin „condiţie umană" şi prin „roman al condiţiei umane". Relaţia eroului de roman cu Celălalt (termenii sînt aici sartrieni) nu e propriu-zis una socială: „ *Va fi lesne de înţeles că punctul nostru de vedere asupra aspectului social posedă un caracter oarecum parţial, că am omis, cu alte cuvinte, domeniul relaţiilor interumane instiiuţionali:ate,* ***considerind*** *că ele revin într-o mai mică măsură romanului «condiţiei umane» şi într-o măsură aproape exclusivă romanului «politic». Fiindcă, în concepţia noastră, romanul «condiţiei umane» îşi are drept obiect numai acele structuri şi numai acele forme ce aparţin unei sfere a datului originar; or, relaţiile interumane instituţionalizate trebuie privite ca nişte structuri de un al doilea grad, trebuie privite ca nişte date istorice, aşadar".*

Aici sînt unele chestiuni de nuanţă ce trebuie clarificate, spre o mai

precisă definire a termenilor. Liviu Petrescu identifică în tema „condiţiei umane" o temă prin excelenţă a literaturii secolului XX, admiţînd observaţia lui Camus (folosită şi drept motto) că *„au/ourd'hui ou Ies passions collectives ont pris le pas sur Ies passions individuelles, ce n'est plus Vamour qu'il s'agit de dominer par l'art, mais la politique, dans son sens le plus pur".* Oricît de pur ar fi sensul atribuit cuvîntului *politică,* el vizează neapărat, pe o latură importantă, domeniul acelor relaţii umane instituţionalizare la care Liviu Petrescu se referă, ca să le elimine din preocupările sale, şi care sînt în adevăr de al doilea grad, adică nu pur şi simplu general umane, ci istorice. Camus este citat altă dată, în eseu, cu un text ceva mai limpede şi pe care eu l-aş fi preferat ca motto şi ca punct de pornire: „ *Obiectul artei, în ciuda regretelor pastişorilor, s-a deplasat de ta psihologie Ia condiţia umană".* Şi aş completa: de la social şi psihologic la condiţia umană. Precizînd: nu întreg romanul cunoaşte această deplasare, ci o parte a lui. Aşadar, romanul condiţiei umane ar

fi acela (anunţat de Dostoievski, dar şi de Stendhal sau chiar de Cervantes) care, despărţindu-se la un moment dat (şi, fireşte, nu de tot) de romanul social şi psihologic, îşi asumă tratarea unei teme care a căzut de obicei, în epocile anterioare, în sarcina altor genuri literare, cum ar fi poemul sau drama. Liviu Petrescu, sugerînd prefigurările literare ale temei sale, se referă el însuşi la tragedia antică, la arta manieristă sau la operele romantismului, în al doilea rînd, romanul „condiţiei umane" nu poate fi epuizat de *temă* ca atare: el este, deopotrivă, şi o *formă* relativ nouă. Asupra formei, Liviu Petrescu nu stăruie, însă exemplele pe care îşi sprijină demonstraţia ne lasă s-o întrevedem: dacă terna scoate provizoriu romanele lui Dostoievski, Malraux, Camus, Kafka, Joyce sau Thomas Mann, din seria romanelor sociale şi psihologice clasice, forma lor nu mai e, nici ea, forma realistă clasică. Alberes mergea pînă la a spune (exagerînd poate, dar nu greşind esenţial) că avem de-a face cu opere poetice, alegorice, epice, mistice care doar „folosesc forma romanului". In sfîrşit, dacă romanul acesta este al „condiţiei umane" într-o mai mare măsură decît al condiţiei sociale şi psihologice, adică istorice, procesul prin care el s-a separat de romanul tradiţional este, el, un proces istoric şi merita a fi înfăţişat.

înţelegînd bine aceste deosebiri, devin limpezi atît exemplele Ia care Liviu Petrescu a recurs, cît şi unele absenţe. Desigur, nu toate. Iată, ne

întrebăm: problematica ***Pădurii spînzuraţilor*** intra ori nu în preocupările eseului? Cîtă vreme Apostol Bologa, ca individualitate, e confruntat cu trei forme instituţionalizate ale supraindividualităţii (statul, naţiunea şi biserica), romanul lui Rebreanu rămîne unul social şi psihologic, însă cel puţin a treia din aceste forme se subordonează, în ***Pădurea spînzuraţilor,*** criteriilor eseistului, căci nu la biserică se raportează Bologa, ci la credinţă, şi raportarea aceasta e oarecum similară cu cea descrisă de Liviu Petrescu în primul mare capitol al cărţii, fiind de natură metafizică. Sau, din- contra: îşi avea Hortensia Papadat-Bengescu locul cu adevărat în capitolul al treilea: nu cumva relaţia personajelor ei cu Celălalt este numai una socială, în sens instituţionalizat, şi, deci, e tangentă problematicii condiţiei umane? Putem, desigur, discuta. Cît de insesizabilă este uneori linia ce desparte tema condiţiei umane de alte teme ne-o arată romanul lui Malraux intitulat chiar ***Condiţia umană*** şi de care Liviu Petrescu aproape nu se foloseşte în argumentarea sa. Şi alte romane ridică semne de întrebare. Oare romanele din deceniul al patrulea ale lui Mircea Eliade în ce categorie intră? Dar romanele „educative" germane ale unor Hesse şi Lenz, ori acelea ale lui Muşii, Canetti şi Broch? Sînt simple sugestii

acestea, nu mai mult, căci, trebuie să recunosc, competenţa în materie a lui Liviu Petrescu dezarmează firesc orice orgoliul de a colabora al comentatorului ocazional al cărţii sale.

Seriozitatea *Romanului condiţiei umane* rămîne în afara oricărei îndoieli. Analizele sînt excepţionale. Nu pot, în spaţiul unei cronici, nici să le ilustrez, fiind constrîns la o discutare în general a problemelor principale. Ca şi în *Realitate şi romanesc* sau în *Scriitori români şi străini,* dar cu o maturitate evidentă acum (ce se întrevede de la alegerea temei, foarte potrivită cu înclinaţiile intelectuale ale autorului, decis în fine să se consacre exclusiv unui domeniu predilecţie), critica lui Liviu Petrescu procedează oarecum deductiv, sub influenţa filozofiei. Conspectele, de altfel, din opera unor filozofi (Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, D.D. Roşea, Pîrvan, Sartre) sînt pe cît de precise, pe atît de fine. Criticul porneşte aproape totdeauna de la ideea generală spre textul literar, dar reface cu grijă, de data aceasta, şi traseul invers. Filosofia lui Camus reprezintă un punct de sprijin pentru romanele lui Camus, care totuşi nu se rezumă niciodată la ea. Intre Schopenhauer şi Nietzsche, Thomas Mann rămîne nu numai un scriitor, dar şi un gînditor perfect original. Literatura încorporează idei, fiind însă reductibilă la ele. Eseistul,

pornind de la generalitatea filosofică, se eîntoarce la ea cu mîinile pline de recolta pe care literatura i-a îngăduit s-o ia cu sine. Observăm.şi în acest-caz o formă de circularitate: ideea cade pe solul artei ca o ploaie, lăsîndu-se aspirată şi făcîndu-l rodnic, şi înălţîndu-se apoi din nou la cer, după ce a fost expirată de plămînii delicaţi ai vegetaţiei şi ai faunei pămînteşti. Şi procesul se reia de la capăt. Acest du-te-vino neobosit între idee şi imagine, între filosofie şi literatură, constituie secretul criticului Liviu Petrescu. Recenta lui carte este o superbă demonstraţie de inteligenţă şi de talent.

(România literară, nr. 30, 1979)

342

Florin Manolescu **FLORIN MANOLESCU „Caragiale şi Caragiale"**

Un Caragiale foarte proaspăt şi, în unele privinţe, surprinzător propune Florin Manolescu în ***Caragiale şi Caragiale*** din unghiul teoriei (matematice) a jocului şi al esteticii receptării. Studiul este extrem de interesant şi original, bogat în sugestii şi oarecum în răspăr cu interpretarea tradiţională. Teza principală e formuiată concis în capitolul al cincisprezecelea intitulat ***Jocul cu mai multe strategii,*** de la care e împrumutat şi subtitlul cărţii: *„în cadrul acestei situaţii generale de joc, fiecare acţiune a celui care construieşte textul poate fi descrisă şi analizată ca o mutare, prin care se urmăreşte aducerea cititorului în situaţia de a lua o decizie de un anumit fel. Tipic pentru jocurile literare este faptul că toate mutările pe care le face'cititorul sînt revocabile, el - puţind să aleagă între mai multe strategii şi să revină la mutări iniţial ignorate, dar pe care textul i le ţine la dispoziţie, chiar şi după ce prima lectură s-a încheiat. Toate mutările efectuate de un cititor sînt cuprinse în instrucţiunile textului, în sistemul personal al normelor culturale ale acelui cititor şi în sistemul de norme al unei epoci. Din combinarea acestor serii de mutări posibile, rezultă, atît pentru text cît şi pentru lectură, jocuri care ţin de estetica identităţii, a opoziţiei sau de mai multe tipuri de estetici, ca în cazul textelor cu ofertă de participare multiplă. De aceea, problema aparent mai complicată a regulilor de joc poate fi rezolvată prin examinarea tuturor acestor sisteme, operaţiune care revine în egală măsură pragmaticii şi analizei formale de tip structuralist".* Teoria jocurilor, aplicată mai ales în ştiinţele sociale, îşi aliază în cazul de faţă proceduri, din cercetarea semiotică, din estetica receptării a lui Jauss şi din tezele „formaliştilor" ruşi privitoare la genurile literare. Noutatea la noi nu e datorită numai inspiraţiei dintr-o bibliografie germană, perfect ştiută criticului, dar şi folosirii metodei în descifrarea unei opere care se dovedeşte ideală pentru validarea ei.

Cel puţin trei idei generale pot fi desprinse din demersul criticului, întîia se referă ia considerarea operei lui Caragiale ca un tot, în care capodoperele unanim recunoscute li se adaugă textele socotite şi se adaugă textele socotite îndeobşte mărunte ori pregătitoare, într-o viziune „democratică", din care rezultă atît o nouă situare a celor dintîi, cît şi o valorificare superioară a celor din urmă. încercarea lui Florin Manolescu a fost anticipată, pe această latură, de aceea a lui Al. Călinescu, ***Caragiale sau vîrsta modernităţii,*** în care speciile de

proză gazetărească şi toată acea literatură de „bas-etage" opusă de autorul *Momentelor* speciilor „oficiale" de la sfîrşitul secolului XIX nu au fost prima oară considerate cu seriozitate. A doua idee (ţinînd propriu-zis de teoria jocului) are în vedere existenţa permanentă, la Caragiale, a unor strategii multiple, care au derutat pe contemporani şi au amînat vreme de un secol înţelegerea corectă a unor texte, în sfîrşit, „conflictul" dintre normele tfe lectură consacrate la 1870-l910 şi originalitatea teatrului.şi prozei lui Caragiale apare într-o lumină diferită, explicînd nu pur şi simplu „modernitatea" scriitorului (termen vag în majoritatea contextelor), dar şi influenţa foarte vie, productivă, a literaturii lui asupra prozei scurte scrise de unii tineri de astăzi (mă gîndesc la Mircea Nedelciu, Sorin Preda, Gh. Crăciun etc.). Un capitol special pe această ultimă temă ar fi fost util în studiul lui Florin Manolescu.

Sursa marii originalităţii a lui Caragiale provine, pe de o parte, dintr-o concepţie asupra egalităţii genurilor, pe care formaliştii ruşi o vor teoretiza mai tîrziu în legătură cu ideea de „evoluţie" a literaturii, prin mecanismul alternării, la putere, a unor specii şi genuri. Tabloul literar e dominat, cînd debutează Caragiale, de speciile culte „serioase", de poezie şi tragedie, într-un registru retoric. Caragiale le opune specii populare şi comice, unele frecvente în ziaristică şi în practica vieţii sociale (mergînd pînă la reclamă şi anunţul comercial), ca şi un registru deliberat antiromantic. Pe de altă parte însă (şi e una din cele mai subtile observaţii făcute jie Florin Manolescu), există *„alături de un Caragiale partizan al genurilor mici"* şi un altul care *„se conformează acceptîndsau cel puţin făcindu-se că acceptă tocmai norma pe care ar vrea s-o modifice".* Şi: *„Ceva din mişcarea iniţială a debutului r amine pentru totdeauna în structura carierei literare a lui Caragiale: o nostalgie pentru modelul consacrat sau o recunoaştere periodică a autorităţii acestuia, întreţinută de dorinţa, niciodată realizată, de acreditare definitivă a literaturi şi existenţei sale «uşoare».* Succesiunea operelor

dramaturgului şi prozatorului îndică opoziţii şi cedări aproape simultane. Nu e pur şi simplu adevărat că spiritul comic şi popular, vizibil la început în utilizarea tuturor formelor de „literatură trivială" (în sensul dat expresiei de estetica germană) sau de consum îi urmează spiritul serios, nobil şi cult din prozele naturaliste, fantastice şi livreşti de după 1890: în orice moment aceste orientări coexistă la Caragiale, ceea ce creează atît tensiuni interioare ale operei sale, cît şi o tensiune între receptarea ei şi standardele de lectură ale publicului, între „structurile de apel" şi „structurile de răspuns".

Florin Manolescu

Pentru cititorul neavizat sau pentru criticul tradiţional, terminologia lui Florin Manolescu poate să pară rebarbativă. Ea decurge însă din unghiul de analiză ales şi e întrebuinţată fără rigiditate. O dată depăşit pragul psihologic de adaptare, orice cititor de bună credinţă va trebui să accepte folosul metodei şi să admire supleţea cu care ea este mînuită. Nu am, din nenorocire, destul spaţiu pentru a mă face deplin convingător. Studiul e absolut remarcabil prin proprietatea termenilor (dovedind buna însuşire a unor tehnici moderne de interpretare în critica noastră) şi, în fond, de o mare claritate intelectuală. Autorul a recitit pe Caragiale cu atenţie, a cîntărit observaţiile şi concluziile criticii anterioare. Pe latură istorico-literară, n-a fost neglijată nici o informaţie, fiind despuiate toate revistele vremii, rediscutată chiar şi atribuirea unor texte, într-o *Addenda,* criticul reproduce, întîia oară, un număr de articole politice ale lui Caragiale a căror paternitate a fost propusă de unii şi contestată de alţii. O contribuţie majoră aduce Florin Manolescu în studierea categoriilor de cititori (estetica receptării atrage de cîtva timp tot mai mulţi critici români: Paul Cornea a examinat prin această prismă pe Alecsandri, iar Eugen Negriei pe cîţiva autori contemporani). Codurile structurării textelor şi codurile descifrării lor sînt privite laolaltă, căci niciodată intenţia artistului nu e independentă de „aşteptările" publicului său care, la rîndul lor, ţin seamă, fie şi inconştient, de cea dintîi. Critica, în ultimă instanţă, nu este altceva decît reflexul sistematic al lecturii publice şi se poate lesne nota prezenţa în critică de către marele public, în definitiv, critica legitimează, cu autoritatea ei, gusturile spontane ale cititorilor.

Cariera lui Caragiale, cu alte cuvinte, succesul şi insuccesul întreprinderilor sale, oglindeşte această dublă reacţie şi e instructiv să vedem că, adesea, scriitorul a fost apărat de către criticii cei mai deschişi la nou ai epocii cu argumente înrudite, cu acelea ale detractorilor săi sau ale publicului (în măsura în care le putem bănui) care i-a fluierat de exemplu la premieră

Noaptea ***furtunoasă.*** Latura satirică a operei la Caragiale a stîrnit, cum era de aşteptat, cele mai multe neînţelegeri. Florin Manolescu are dreptate să sugereze următorul mecanism al refuzului: „... *Cine se preface că doreşte să asambleze moravurile private, interzicînd utilizarea unor cuvinte sau expresii pe motiv că ar fi triviale, urmăreşte de fapt să-i intimideze pe oameni din punct de vedere social, obligîndu-i să gîndească şi să acţioneze într-un singur fel Mai mult, în toate timpurile, imoralitatea celor puternici a avut pretenţia să fie luată drept moralitate, iar cei care au îndrăznit să se împotrivească acestor pretenţii au fost declaraţi imorali".* E curios că, deşi din acest punct de vedere,

cum precizează Florin Manolescu, *„«lipsa de moralitate» a lui Caragiale seamănă foarte mult cu «imoralitatea» celorlalţi mân autori de satire şi comedii, Moliere, Swift, Voltaire",* acuzaţia nu s-a mărginit la purtătorii de cuvînt ai moralităţii de clasă burgheze, dar a dat apă şi la moara unor critici adevăraţi. Sub forma „răutăţii" lui Caragiale ea poate fi descoperită la Lovinescu sau la Ibrăileanu. E prea cunoscut spre a-l mai reproduce pasajul din ***Spiritul critic în cultura românească*** al celui din urmă, în care se afirmă că pe Caragiale *„nu-l inspiră decît răul".* Şi poate nu întîmplător, Florin Manolescu îşi încheie studiul cu o splendidă polemică îndreptată contra acestui tip de argumente. El remarcă, şi nu greşeşte, că satiricul (şi Caragiale este unul) trebuie să fie prin forţa lucrurilor rău, dar că această răutate *„n-ar trebui comparată decît cu severitatea filosofică a tuturor scriitorilor moralişti".* Mai mult: reprezentant al veselei „belle epoque", autorul ***Scrisorilor pierdute*** a fost confirmat de transformarea moravurilor, în sensul cinismului şi cruzimii, de epoca următoare, în care două războaie mondiale au împins violenţa mult mai departe decît şi-ar fi putut imagina contemporanii lui de la sfîrşitul secolului XIX. Eroarea celebră de diagnostic a lui Lovinescu e cu atît mai greu de explicat. Moralistul Caragiale se apropie, în dezolarea lui filosofică, de spectacolul pe care i-l oferea societatea vremii, de scepticismul eminescian al ***Luceafărului:*** *„în* ***Luceafărul*** *lui Eminescu, un personaj tragic se retrage decepţionat în cerurile Demiurgului, cu un aer de superioritate, rece şi nemuritor. La Caragiale, un personaj aproape comic* (diavolul din ***Kir Ianulea*** -n.n.) *se refugiază speriat în împărăţia celui de al doilea stăpîn al lumii, dar, cu toată distanţa dintre aceste două texte şi, în cele din urmă, dintre autorii lor, ceva mai adînc îi uneşte în pofida tuturor deosebirilor: faptul că amîndoi fug*

de acelaşi lucru şi că, fugind, nu s-ar mai întoarce înapoi".

început ca un examen foarte tehnic al artei lui Caragiale, în spiritul criticii moderne, studiul lui Florin Manolescu recuperează finalmente unghiul general antropologic şi social, în lipsa căruia critica ar rămîne o îndeletnicire formală. El dovedeşte (dacă mai trebuia dovedit!), cu strălucire şi inteligenţă, că, în artă, nu există procedee „inocente": tehnica şi stilul unui mare scriitor emană dintr-o concepţie de viaţă, dintr-o filosofic şi dintr-o morală. Reflecţia critică asupra lui Caragiale face, cu această superbă carte, un mare pas înainte, în direcţia înţelegerii naturii şi valorii unei opere care a fost (şi a rămas) o piatră de încercare pentru critica naţională.

(România literară, nr. 43, 1983)

Magdalena Popescu **MAGDALENA POPESCU „Slavici"**

. Fără a face cu orice chip din amînare un principiu psihologic al •.criticii Magdalenei Popescu (deşi lucrul este perfect posibil, nu mă pot opri de la a vedea o legătură între debutul ei atît de tîrziu (căci - remarcabilul *Slavici* de azi este, la drept vorbind, întîia ei carte) şi formula însăşi a unei critici în care amînările de tot felul joacă rolul esenţial, începînd acum şapte sau opt ani prin a publica, destul de regulat, în „România literară", recenzii la cărţi actuale, Magdalena Popescu a părut apoi a se consacra studierii sporadice a clasicilor (în succinte, dar originale, prefeţe la Ion Vinea, D. Cantemir, Miron Costin etc.), anunţînd o monografie Sadoveanu şi hotărîndu-se în fine pentru aceea despre Slavici care a ieşit de curînd de sub tipar. Alţii, mai puţin dotaţi, au fost mai grăbiţi. Magdalena Popescu a preferat să lase impresia că, renunţînd la o activitate critică propriu-zisă, este numai un amator, care scrie din capriciu; cînd, în definitiv, amatorismul îi este cu desăvîrşire străin, ezitările explicîndu-se, din contra, printr-o îndelungată preparare sufletească şi tehnică pentru oficiul critic.

Rezultatul acestei amînări este un ***Slavici*** matur în toate privinţele, temeinic gîndit şi admirabil scris, aş zice chiar, cu riscul de a fi înţeles greşit, poate prea serios şi sistematic. Din cauza, cum voi arăta îndată, unui abuz de metodă. Ca şi alţii dintre colegii ei de generaţie, Magdalena Popescu se încrede prea mult încă (deşi sînt semne că interesul este în scădere) în eficacitatea abordării stricte a literaturii, avînd, cu alte cuvinte, pretenţia de ştiinţă adevărată, într-un domeniu unde e loc pentru conjecturi relative, nu şi pentru adevăruri absolute. Este o carte de analiză minuţioasă şi, pe alocuri, întortocheată, din exges de prudenţă, în care orice observaţie este verificată

de două ori şi orice concluzie amînată pînă la strîngerea tuturor dovezilor. Marja de aventură sau de eroare pe care autoarea şi-o îngăduie apare îngustată la minimum. Demonstraţia înaintează încet, pas cu pas. Lungul drum al descrierii critice a operei lui Slavici e străbătut pe etape, scurte, ca o călătorie cu diligenta, cu schimbarea cailor din poştă în poştă. Nici un detaliu nu e trecut cu vederea; nici o relaţie ignorată. Imaginaţia critică e controiată la mai multe aparate deodată. Un spirit mefient conduce la nesfîrşite tatonări şi ocoluri. Ceea ce Magdalena Popescu remarcă în legătură cu cutare nuvelă a lui Slavici este adevărat, în primul rînd modul ei de a citi literatura: *„Descrierea retardatantă, diletatorie, intrarea în subiect, atingerea unor cote*

afective tot mai înainte au loc după lungi volute introductive, care înregistrează circular peisajul larg, turma, cîinele şi apoi păstorul". Cu deosebire că „didacticismul"' acesta nu răspunde atît, în cazul criticului, unui instinct artistic, cît unuia ştiinţific; şi provine dintr-o neîncredere iniţială în puterea criticii de a convinge şi altfel decît prin rigoarea metodei. Stilul însuşi este precis, fără echivocuri terminologice, deloc amfibiologic, totuşi bogat şi nuanţat; aerul lui de probă seriozitate nu-i ştirbeşte din eleganţa literară foarte sugestivă.

Studiul despre Slavici reflectă atît o obsesie a metodei, cît şi încercarea de a se elibera de ea. începe cu o mărturisire neaşteptată; „ *Orice critic literar nu e doar un specialist al lecturii. El este şi un amator al ei. Această relaţie personală şi directă între text şi lector trebuie să rămînă condiţia inevitabilă a oricărei bune lecturi, oricît de specializat, invadat şi infestat de literatură ar fi criticul. Cu alte cuvinte, el trebuie să păstreze plăcerea lecturii".* Căci, în fond, efortul autoarei constă tocmai în a proba eficacitatea unei tratări sistematice a materiei, singura capabilă - sîntem împinşi să admitem - să ofere o interpretare nu numai nouă a unei opere care a făcut obiectul atîtor exegeze, dar şi plauzibilă, fundamentală. Aşadar, ea este interesată în a alege mereu metoda cea mai nimerită, nicidecum în a se încredinţa, pur şi simplu, unei intuiţii de moment. Totuşi mici gesturi de independenţă faţă de canonul genului şi o vie inteligenţă artistică ne pun în gardă contra absolutizării acestei constatări. O oarecare nostalgie a lecturii ingenui se simte printre rînduri, chiar dacă ea poate fi interpretată şi retoric, ca o tactică sau ca un artificiu paradoxal menit să întreţină iluzia spontaneităţii: *,,Să facem pentru o clipă abstracţie că mai toţi cunoaştem nuvela de la vîrsta şcolarităţii şi să efectuăm o lectură ingenuă, asemănătoare aceleia de care au beneficiat primii ei cititori".* Referinţele la critica anterioară lipsesc aproape cu

desăvîrşire, şi nu din orgoliu, ci tot din nevoia, probabil, de a sugera un contract nepericlitat de tradiţie cu textul. Multe opere ale scriitorului nu sînt măcar menţionate (romanele ultimei perioade, piesele de teatru), dintr-un fel de netă decizie de a alege exact acele lucruri care spun ceva criticului, puţin dispus a stărui asupra rebuturilor. Sau, în orice caz, el caută relevanţa pînă şi în nereuşita artistică, alcătuind în final un convingător studiu de patologie literară *(Scheme şi precepte)* fixează „figura" definitivă a convenţionalismului în care proza lui Slavici a alunecat, fără scăpare, după *Mărci.* Monografia e voit incompletă, ca un eseu, salvată de anchiloză prin structura ei insolită. Ca să nu mai zic că heteronomia metodică e anunţată din capul locului, ca şi cum criticul ar voi să se pună la adăpost de obiecţii.

însă heteronomia metodei în critică este deja semnul libertăţii. Slavici exprimă o fermecătoare contrazicere; între voinţa de ordine a comentariului, ce îmbracă forme ştiinţifice, şi spaţiul de orice metodă, ca reflex pe jumătate inconştient al unei dorinţe reprimate spre libera invenţie. Educaţia şi informaţia Magdalenei Popescu sînt netăgăduit pozitive, în spiritul criticii mai noi; dar ele nu reuşesc să anihileze pe de-a-ntregul o natură artistică, destul de vie, călăuzită de impresie, de

fgust şi de un simţ al concretului ce răzbate prin orice schemă preconcepută.

Ştiu eu, apoi, cît de obiectiv întemeiată este alegerea uneia sau alteia din metode? Şi fiindcă spaţiul articolului tot nu-mi permite să intru în detaliile studiului - care este plin de personalitate şi hotărîtor în ce priveşte pe Slavici - voi stărui asupra chestiunilor procedurale. Nu cumva strategia critică a autoarei ţine şi de plăcerea superior intelectuală a jocului, a alertării perspectivelor şi a varierii mijloacelor? Iată, de exemplu, cazul ideilor lui Slavici din prima epocă de creaţie, analizate strict structuralist, pe urmele lui Greimas, Barthes şi Todorov. Nu s-ar fi pretat ele cu adevărat şi la o altă abordare? Foarte discutabil. Fapt este că, în deplină, cunoştinţă de tehnica structuralistă, Magdalena Popescu scrie, plecînd de la ele, un mic tratat de naratologie. Demersul deductiv maschează, însă, mi se pare, unnl inductiv. Lenta desfacere a mecanismului, schemele funcţionale şi clasificaţiile .tipologice mă lasă indiferent, căci continui să le consider rebarbative ca aspect şi în fond exterioare fiinţei operei, dar intuirea pătrunzătoare a unui mod de creaţie este reală. Şi, spre a urma

exemplificarea, *Moara cu noroc, Pădureanca* ori *Mara* excludeau o metodă similară? Valoarea lor estetică superioară le făcea, automat, mai puţin apte pentru o cercetare structuralistă? S-ar părea, după o distincţie devenită clasică, a lui Gerard Genette, că domeniul structuralismului îl alcătuiesc operele capabile a forma serii, indiferent de valoarea lor pentru noi. Dar distincţia nu e absolută şi *Mara,* bunăoară, ca unul din întîile romane româneşti, ori *Moara cu noroc,* utilizînd tehnica realismului psihologic înainte chiar de teoretizarea ei, ar fi sugerat destule idei unui structuralist, însă, în cazul lor, Magdalena Popescu schimbă modelul, apelînd la o critică în linii mari antropologică (în care definirea omului slavician şi a relaţiilor lui cu

{ ceilalţi devine esenţială: „ *loc geometric al părerii proprii despre sine fi al părerii celorlalţi despre el",* sau „ *ringul de înfruntare între voinţa de a fi şi voinţa morală),* inspirată şi de M. Bahtin din cartea despre Dostoievski. Personajul se află în centrul atenţiei, consideraţiile au un caracter psihologic, moral şi filosofic, în sfîrşit, Magdalena Popescu

adaugă şi un studiu de tip sartrian al omului Slavici, convinsă fiind că el nu explică decît cu totul ipotetic opera, dar schiţîndu-l pentru ineditul asupra personalităţii, pe care îl aduce în raport cu biografiile tradiţionale.

N-am de gînd să contest utilitatea studiului metodic, structuralist ori antropologic, în critica literară; ci doar să indic relativitatea lui. Nu sînt măcar sigur că această utilitate provine din adecvare, căci ar însemna să cred în universalitatea unor procedee, o dată stabilită potrivirea lor la anumite opere; cred, tocmai dimpotrivă, că adevărata critică începe de la descoperirea metodei proprii, nimic nefiindu-i ştiut dinainte. Nu metoda face critica, ci critica face metoda. Dacă *Slavici* al Magdalenei Popescu este o carte foarte bună, de care cercetătorii operei ardeleanului vor trebui să ţină cont de aici înainte, ea este - oarecum împotriva voinţei autoarei - prin noutatea radicală a viziunii critice. Iar o viziune e şi mai mult şi mai puţin decît o tehnică; şi spre deosebire de aceasta din urmă, care se învaţă şi se aplică, ţine de o înzestrare naturală, de o conformaţie specială a spiritului omenesc; este „vocea" sau .,urechea" criticului, înnăscută şi {repetabilă.

Magdalena Popescu e, desigur, un cititor specializat, ca acela la care se referă ea însăşi, şi merită toată stima noastră pentru hotărîrea cil care refuză improvizaţia ori facilitatea gustului. Dar este şi un critic, unul din cei mai talentaţi ai generaţiei ei, cu fineţe a intuiţiei şi serioase lecturi, din spiţa pe care

M. Ralea o numea a „realiştilor' (opunînd-o ,,iluzionişti1or"), adică a acelora care nu consideră o înjosire analiza răbdătoare şi laborioasă.

(România literară, nr. 45, 1977)

350

Cornel Ungureanu

CORNEL UNGUREANU **„La umbra cărţilor în floare"**

Sub un titlu de sugestie proustiană ***(La umbra cărţilor în floare),*** Cornel Ungureanu îşi strînge cu oarecare întîrziere în volum o parte din articolele consacrate criticii actuale, şi în primul rînd foiletonisticii. El însuşi cronicar literar, de mai mulţi ani, autorul îşi aşază debutul editorial sub semnul unui elogiu al comentatorului de literatură: *„Foiletonistul* - scrie el în ***Despre foiletonişti şi scriitori - e un degustător,*** *un autor epic existînd prin intermediul lecturii. Protejat de cărţile «în floare», subiectivitatea sa rămîne vie, nealterată. Această carte a fost într-un fel o călătorie In căutarea lui ca* ***personaj*** *al unei istorii literare ipotetice, dar şi al unui roman ipotetic, unic, imprevizibil".* O asemenea pretenţie, fiind vorba totuşi de recenzii, poate să ni se pară exagerată; dar trebuie spus că ea nu rămîne în culegerea lui Cornel Ungureanu fără o anume acoperire, fiindcă autorul are netăgăduit talent, inventivitate, stil, mergînd pînă la a-şi înscena ideea pentru mai mult efect, mimînd ironic pe cei despre care scrie, cu o strategie care e înainte de toate literară.

De calitatea expresiei critice ne putem da seama imediat: *„E o critică (a Im Ş. Cioculescu) democratică, nesofisticată, directă şi francă, înzestrată cu vocaţia definiţiei drepte şi neşovăitoare, cu intuiţii perfecte, dar şi cu un zlmbet maliţios şi cu o substanţială moştenire de otrăvuri saintebeuviene, acele cuvinte cîrtitoare, vorbe de duh menite să vestească şi să întreţină în cititor un fel de bună . dispoziţie, pregătindu-l pentru întîlnirile, cele de gală, cu marile valori ale literaturii".* Un pas mai departe face criticul în, de exemplu, caracterizarea foiletoanelor lui Cornel Regman, unde metafora, analogia, construcţia literară devin procedeele principale: *„Anunţată blajin („cică nişte cronicari"), ca un fel de basm, cartea lui Cornel Regman e un western al criticii, cu saloon, cavalcade, piei roşii şi feţe palide".* Concis, enumerativ, mizînd pe definiţia din vîrful peniţei, uneori superficială, adesea memorabilă, stilul criticii lui Cornel Ungureanu e de o spontaneitate ce pare foarte firească, dar care, la o privire mai atentă, începe să-şi arate unele artificii şi trucuri.

Este mai întîi un ton repezit, telegrafic, comentariu critic în alfabet morse, care depăşeşte ritmul normal al lecturii şi produce oarecare impresie de

afectare. Fiecare articol, oricît de scurt, e împărţit în puncte şi subpuncte, pentru înlesnirea cititorului de reviste, dar cu ostentaţie, ca şi cum criticul s-ar acomoda uşor batjocoritor aceste

necesităţi publicistice. Temător să bată apa-n piuă, el acumulează fapte şi însuşiri, retează frazele sau le imprimă în ritm vertiginos, presară la tot pasul întrebări, exclamaţii, ca nişte ghimpi meniţi să ţină interesul treaz.

în al doilea rînd, se observă epicizarea comentariului. Criticul îşi îngăduie libertăţi ce transformă pagina critică într-o scenetă cu cadru, personaje şi dialoguri. Un articol al lui Cornel Regman este rezumat astfel: *„Dintr-o carte de peste 500 de pagini, Cornel Regman alege un capitol şi îl disecă, punînd în mijlocul frazelor macerate de explozia pamfletară pe însuşi autorul în cauză. Cum apare ideea infamă? Foarte simplu. La mijloc e un quaker, un membru al unei societăţi de temperanţă. După descoperirea personajului, Cornel Regman îl încadrează sectei: quakerul e vestitorul de nenorociri, - socotindu-se trimisul apocalipsei. In fine, aceste mărunţişuri nu au importanţă, trimisul să se predea. Iată o operaţiune duşmănoasă, care cere represalii, şi criticul e gata de cele mai teribile. Şi, după ce muniţiile au fost istovite, după ce quakerul e convertit, la modul iluzoriu, la religia foiletonului, Cornel Regman găseşte un drum al împăcării, exclamînd peste cîmpul însîngerat al bătăliei"* etc.

Nici vorbă că aici stilul însuşi al lui Cornel Regman e imitat cu intenţie parodică, după cum, scriind despre Valeriu Cristea, parodia îl vizează pe aceasta din urmă: *„ în excursiile sumare prin literaturile străine, Valeriu Cristea e un sentimental scriind romanţe (frumoase) despre Lesage, Saint-Beuve, Italo Svevo... Critica romanţată a lui Valeriu Cristea lasă însă destul loc pentru idei generale... Cartea lui de debut e o frumoasă călătorie de agrement pe locurile care vor trebui cercetate pe viitor în haine lejere, de rînd, atît de necesare, nu, muncilor trudnice ale spiritului".* Critica lui Cornel Regman şi cu a lui Valeriu Cristea - se adaptează cameleonic la subiectul ei, uneori chiar împotriva voinţei autorului *(„ Ideea aceea cu* ***homo aedificator*** *nu era* ***găselniţa*** *lui M. Ungheanu"* - sună atît de bine a frază din M. Ungheanu, încît ar fi să-l bănuiesc pe Cornel Ungureanu de o perfidie...), şi e în esenţă maliţioasă. Umoarea criticului rămîne imprevizibilă. Tonul cel mai plin de amenitate se răsuceşte brusc în ironie: *„Faţă de exegeţii lui Ibrăileanu şi Călinescu, de altfel, AI. Piru nu manifestă nici o cruţare, în fond, de la înălţimea Domniei sale, posibilă".* Sau, din contra, severitatea se îndulceşte, devine nostalgic-

legănătoare, ca o visare cu ochii deschişi deasupra cărţii analizate. Ironia se coboară cu o treaptă sub text. Am impresia că însuşi titlul ***(La sfîrşitul lecturii)*** a putut provoca dispoziţia interioară: *„Să se fi vindecat autorul* ***Marelui Alfa*** *de astmul arhivelor prin intrarea în*

voioasa lume a scriitorilor? Posibil. Zestrea de cultură agonisită altădată îl aduce oricum printre cei mai buni dintre ei... La sfirşitul lecturii e un sfîrşit de adolescenţă (cît de frumoasă) critică si eseistică. O adolescenţă în care Alexandru George povestea (cît de frumos povestea) întîmplările fioroase din literatură. Povestiri fioroase, adică, în care eroii erau critici şi istorici literari". Nu se poate, evident, ca această „răutate" tipică de critic să nu-şi îngroaşe uneori liniile în veritabile pamflete în care, indiferent de adevăr, calitatea artistică e indiscutabilă: *„Fraza de debut a cărţii lui Picon, de mare conciziune..., apare si la Georgeta Horodincă, scîlciată, împovărată de pronume relative... In această orgie de «care», amintirea lui Picon ar fi fost desigur o impietate. A lui Proust, mai puţin; intre memorie şi falsă memorie, descoperirile eseiştilor pot fi paralele, după cum a fost şi descoperirea Americii de către vikingii cu piroge ori cu corăbii cu cap de struţ".* Riscul acestui stil spumos, coroziv, este să devină fastidios şi în loc, de pildă, de două propoziţii simple care să demonstreze ce era de demonstrat, întîlnirri asemenea disproporţionate şi cam puerile execuţii: *„Nici nu bănuiam că această frază, cea care inaugurează cartea* ***(Mutaţiile realismului*** *de Ioana Creţulescu), e atît de semnificativă şi că* ***riscurile imense,*** *pe care noi le bănuim doar o plăcută figură de stil, o abstracţie cu valoare oratorică, devin mai concrete decît cele ale automobiliştilor de formula I (unu). Abia terminat argumentul,* ***O privire istorică*** *ne înscrie în primele viraje. Din cele 25 de pagini ale acţiunii prospective şi retroactive reîntîlnim atîtea nume şi titluri..., Incit numai superlativele ne reamintesc cum că prima parte a cursei se desfăşoară (cu Balzac, Flaubert, Concourt etc.) prin faţa tribunei oficiale "* etc. Evident, criticul prinde aici un ton prea sus şi e ameninţat, ca şi Cornel Regman, Valeriu Cristea, de literaturizare, paradoxală dacă ne gîndim că toţi sînt observatori incisivi ai operelor, spirite raţionale, pozitive şi, cum se şi cuvine, prozaice.

La umbra cărţilor în floare *e* un debut mai mult decît promiţător. Cornel Ungureanu e un critic format, original, ale cărui cărţi viitoare le aşteptăm cu mare curiozitate.

(România literară, nr. 3, 1976)

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

MIRCEAIORGULESCU „Firescul ca excepţie"

După cele două ***Ronduri de noapte*** şi ***Scriitori tineri contemporani,*** recenta carte a lui Mircea lorgulescu ***(Firescul ca excepţie)*** reprezintă, în prima ei parte, o surpriză. Deşi a scris mai demult despre Gherea, autorul a părut a se consacra actualităţii, răcind, în paginile *„României Literare"* şi ale ,,*Luceafărului",* operă de recenzent harnic şi sistematic, din care au rezultat trei volume de articole. Asemenea articole sînt şi în ***Firescul ca excepţie*** (despre^ critici şi despre prozatori), în secţiunea a doua a culegerii, fără a mai fi legate prin vreun criteriu de unitate, însă surpriza o constituie micul eseu intitulat ***Din vremea lui Dinicu Golescu*** (ce nu depăşeşte cincizeci de pagini, cu note bibliografice cu tot), vădind înclinare spre istorie (nu doar literară), ca sinteză epică şi ştiinţifică inefabilă, cum ar fi zis G. Călinescu. Eseul este cel mai bun lucru ieşit pînă azi din mîna criticului şi, considerat în sine, un text serios şi deopotrivă încîntător, scris cu inteligenţă, cu umor şi pe alocuri cu sarcasm. Mă voi ocupa în special de el, în această cronică.

Deşi se pune la adăpost de eventualele critici ale istoricilor de profesie *(„ Observaţiile mele nu privesc in nici un chip rezultatele la care au ajuns şi vor ajunge istoricii de profesie* - scrie autorul cînd evocă răscoala lui Tudor Vladimirescu -; *provin dintr-o* ***lectură*** *a faptelor istorice şi sînt, cel mult, simple reflecţii de amator, fără nici o pretenţie de ştiinţă, făcute dintr-o perspectivă atît de evident literară incit această precizare este aproape inutilă").* Mircea lorgulescu .a consultat o bibliografie substanţială şi s-a vîrît pînă în gît în epoca lui Dinicu, asemeni unui veritabil istoric. El are totuşi unele motive tactice de a-şi refuza meritele în această direcţie; spre a şi le putea revendica într-o cu totul alta, şi anume una literară, epică. Eseul este un fel de ***însemnare a călătoriei*** lui Mircea lorgulescu în timpul ultimului domnitor fanariot şi al primului domnitor pămîntean cu scopul nu atît de a reconstitui viaţa sau de a analiza opera lui Dinicu, ci, mai ales, de a schiţa profilul unui intelectual opoziţionist într-o epocă de arbitrar şi autocreaţie. Datele sînt puţine şi contradictorii: ar trebui „o imaginaţie de romancier" spre a umple golurile. Cu delectare (ce se simte la lectură), Mircea lorgulescu imaginează (bazat pe documente) firea şi preocupările unui boier român de rangul întîi, născut într-o familie de cărturari, care trăieşte sfîrşitul epocii fanariote, deşi nu şi pe cel al fanariotismului (vai, mult mai durabil, acesta din urmă, prilejuind lui

Mircea Iorgulescu

Caragiale teribila batjocură folosită de Mircea Iorgulescu drept motto: „ *Să-i dăm o dată dracului pe fanarioţi, să nu mai pomenim de ei' Acu, slavă Domnului! sîntem regat independent!"),* în două privinţe cel puţin criticul se desparte de concluziile istoricilor: întîi, acolo unde aceştia vorbeau doar de „primul român modern" sau de „un mare boier reformator", el împinge lucrurile mai departe considerînd pe Dinicu „un contestatar"; apoi, cînd aproape toată lumea pare convinsă de metamorfoza boierului întors din exil, gata să scrie cartea l\ii principală, Mircea Iorgulescu întrevede o perfectă continuitate între actele lui Dinicu din preajma şi din timpul răscoalei lui Tudor şi opera sa de după exil. Dar mai sînt şi alte corectări ale opiniilor consacrate. Ostilitatea faţă de fanarioţi a boierului îmbrăcînd de obicei formele indirecte ale celui desprins cu viaţa la curte (intrigi, instigaţii, pamflete anonime), opera literară reprezintă în adevăr altceva şi anume expresia unei dizidente radicale. Mircea Iorgulescu nu exagerează meritul strict literar al ***însemnării.*** Autorul nu i se pare a fi compus mînat de un demon interior artistic. *„Scrie, de fapt, fiindcă nu poate şi nu mai poate acţiona: dar nu ca o compensaţie, ci cu convingerea masivă că altă soluţie nu există; iată de ce în scris el exprimă o credinţă şi expune un program, dar totodată se exprimă. Nu era scriitor, şi o ştia",* ***însemnarea*** face, în fine, parte dintr-un program de acţiune (culturală, socială, politică) prin care Dinicu (şi fratele său Iordache) înţelegeau să ajute la propăşirea ţării şi poporului lor. Printr-o serie de aparente opoziţii (ce sînt în fond paralelisme: fapta şi cuvîntul, autorul şi cartea), Mircea Iorgulescu defineşte opera lui Dinicu, în întregul ei, ca pe o expresie a voinţei de normalitate într-o epocă aberantă. Titlul eseului ar fi putut fi acela al întregului volum: căci „firescul ca excepţie" este tocmai formula potrivită pentru ceea ce face Dinicu, încredinţat de rostul său social, atunci cînd istoria îşi ieşise din ţîţîni; menţine normalitatea - de gîndire, de expresie, - în condiţiile aberaţiei instituţionalizate. Concluzia lui Mircea Iorgulescu despre ***însemnare*** mi se pare foarte justă: „ *Venit dintr-o lume aberantă, cum era acea din principatele fanariotizate, Constantin Golescu descoperă, călătorind in Occident, o lume firească; în care spiritul său deloc amorţit nici pînă atunci şi sigur nedeformat se trezeşte şi se integrează într-un chip cit se poate de normal. Cu adevărat uimit se arată a fi marele logofăt nu de ceea ce vede în voiajul său, ci de ceea ce îşi aminteşte despre ţara lui".* Această inversare, de la urmă, a problemei ***însemnării*** este esenţială pentru sensul atribuit de critic acţiunii eroului său.

Interesantă, deşi oarecum sumară şi meritînd a fi dezvoltată, este

analiza ***însemnării*** ca text, să zic aşa, pedagogic, Mircea Iorgulescu,

după ce situează, cum am văzut, opera principală a lui Dinicu în cadrul programului său general (şcoli, societăţi culturale, tipărirea de cărţi **trebuincioase,** traduceri, antologii, adaptări etc.), conchide că scopurile boierului sînt ^„pedagogice": „vrea să informeze, să convingă, să influenţeze", în tot ce întreprinde după 1826 - deci şi în ***însemnare*** - se remarcă mai puţin o convertire a lui Dinicu însuşi (aşa au crezut majoritatea comentatorilor), şi mai mult o intenţie de a converti pe cititor, pe contemporan. Textul ***însemnării*** e marcat de p „strategie a persuasiunii" care lasă „discursul ideologic într-un plan aparent secundar". Cu alte cuvinte, autorul adoptă „ *atitudinea urnii observator* ***neutru, obiectiv,*** *preocupat exclusiv de înregistrarea exactă a celor văzute",* trăgînd de aici cu spontaneitate jucată propunerile sale de reformă. *„Forţa evidenţei slujeşte astfel intenţiile lui reale; şi totodată le ascunde, întrucît propunerile reformatoare apar mi mimai ca fiind nepremeditate, dar şi ca involuntare, spontane, naive. Consideraţiile lui Constantin Golescu se nasc, s-ar zice, în chip reflex; par consecinţele fireşti ale priveliştilor şi împrejurărilor concrete descrise".* Şi aici Mircea Iorgulescu intră în contrazicere cu opinia anterioară; căci identifică în naivitatea lui Dinicu un calcul, o strategie, şi, la fel de şocant, citeşte ***însemnarea*** nu ca pe o exclamaţie prelungită de uimire (şi de oroare), ci ca pe o scriere de observaţie neutră şi exactă. Mircea Iorgulescu adaugă în legătură cu acest aspect: *„..Privirea lui Constantin Golescu este neîndoios tendenţioasă; dar sub o aparenţă de deplină normalitate. El foloseşte, se poate afirma, o tehnică a citatului:* ***citează realităţi,*** *dar nu pentru a le prezenta, ci pentru a vorbi prin intermediul lor, pentru a se exprima, pentru a spune ceea ce nu putea spune direct, liber".* Iată o nuanţă necesară. Acest limbaj esopic nu este altceva decît o travestire a discursului ideologic: „ *Ordinea cauzală a evenimentelor (desfăşurarea călătoriei în spaţiu şi timp) este înfrîntă de ordinea discursului ideologic travestit, de urmărirea unor* ***teme*** *impuse de personalitatea naratorului; iar acestea sînt în chip manifest de natură politică, socială şi culturală, obligînd astfel la redacţie, la generalizare şi la sistematizare".* Pedagogia îşi atingea ţelul doar întrucît nu se proclamă că atare. Dinicu se dovedeşte un diplomat abil şi în scris, nu numai în viaţă, ***însemnarea*** (în interpretarea lui Mircea Iorgulescu) nu mai seamănă deloc cu acea operă fermecătoare prin stîngăcie şi de o imensă naivitate cu care eram învăţaţi;

ea devine expresia unei ideologii precise, slujită cu pricepere şi chiar cu viclenie, ascunsă diplomatic în pilde sau citate. Să fi fost oare candoarea prozatorului din ***însemnare a călătoriei mele*** cu adevărat la fel de prefăcută cum a fost,

cu siguranţă, firea boierului călător (şi exilat)? Ar trebui să recitesc eu însumi pe Dinicu spre a putea discuta valabilitatea tezei lui Mircea Iorgulescu: e destul a-i constata deocamdată deplina validitate critică, adică rigoarea şi coerenţa.

Restul cărţii cuprinde (cu o excepţie) recenzii de opere de critică şi de proză, în acestea regăsim stilul cunoscut al autorului, în care observaţiile precise, de amănunt, nu mai sînt dublate, ca în ***Din vremea lui Dinicu Golescu,*** de o mare fantezie critică, şi pot părea uneori, de aceea, cam şicanatoare. Voi trece peste recenziile la romane, cu ale căror diagnostic nu mă întîlnesc aproape niciodată, reţinînd un articol, ceva mai lung, despre Perpessicius, care mi se pare a ridica o problemă instructivă. Punctul lui de plecare e, fireşte, dezacordul faţă de opinia consolidată: Perpessicius n-ar fi criticul tolerant, generos, s-a vorbit mereu pînă de curînd, ci *,,itn arhivar neobosit- ce-şi umple depozitele cu mărturii despre prezent, însufleţit de speranţa într-un viitor ce va şti să vadă",* a cărui dăruire şi fidelitate benedictină sînt în fond „ucigaşe": *„Balsamul criticii lui Perpessicius nu era deloc folosit pentru alinarea rănilor, cum zice Lovinescu"* Cîtă maliţie, cîtă mezantropie ascunde critica bunului iubitor de literatură Perpessicius au început să descopere şi alţii în timpul din urmă: sîntem oarecum în bizara situaţie de a înlocui clasica formulă a generozităţii nediferenţiate (la impunerea ei a contribuit mai ales G. Călinescu), prin care criticul era de obicei caracterizat, cu una a intoleranţei nediferenţiate! Eliminînd excesul contrar, nu e mai puţin frapantă această posteritate a autorului ***Menţiunilor,*** în care Mircea Iorgulescu se înscrie cu un articol plin de remarci personale şi adevărate. Articolele despre critici sînt în general superioare celor despre romane, chiar dacă unele menţin discuţia într-un plan prea circumstanţial. Mircea Iorgulescu a arătat (mai ales în ***Scriitori tineri contemporani)*** vocaţia formulei pregnante, memorabile, a portretului din cîteva trăsături. Critica lui toată (pînă la ***Dinicu)*** e, în linii puţine şi apăsate, categorică, simplificatoare (ceea ce nu e tot una cu simplistă), suficientă, dogmatică, uzînd cu plăcere de judecăţi (ce se dovedesc cîteodată prejudecăţi), tăind de-a dreptul chiar şi cînd

ar trebui să ocolească. Pe cît de neiertătoare de obicei cu scriitorii buni (cărora le descoperă sadic cusururile cele mai mici), pe atît de concesivă uneori cu mediocrităţile (cărora le ignoră defectele mari), ea pare incoruptibilă chiar şi fiind numai drastică. ***Din vremea lui Dinicu Golescu*** reprezintă, tocmai de aceea, o experienţă utilă pentru autor şi perfect izbutită pentru noi: păstrînd decizia, dorinţa de inedit, de răsturnarea a tot ceea ce pare a se fi transformat în clişeu,

357

Literatura română postbelică Critica. Eseul

ca şi expresivitatea lapidară, critica lui Mircea Iorgulescu se îmbogăţeşte acum cu imaginaţie, strategie, joc de planuri şi de nuanţe, elemente, acestea, de savoare şi de stil artistic. Călătoria în timp a criticului actualităţii este totdeauna folositoare.

(România literară, nr. 32, 1979)

358

Marin Mincu

MARIN MINCU „Eseu despre textul poetic II"

„ Nu am făcut polemică pînă acum decît rareori. De exemplu, cum am mai spus, cartea ***Poezie şi generaţie*** *a fost scrisă* ***în polemică*** *cu N. Manolescu, care susţinea prin 1972 în* ***Argeş*** *că promoţia noastră este total* ***manieristă*** *faţă de promoţia sa. Violenţa cu care mi-a primit cartea mă confirmă".* Marin Mincu a publicat ***Poezie şi generaţie*** în 1975 şi recenzia mea, departe de a fi violentă (sînt un critic foarte paşnic!), exprima pur şi simplu un alt punct de vedere. Credeam, între altele, că Nichita Stănescu este un poet important şi care nu merită tratamentul pe care i-l aplica autorul cărţii; întrevedeam, apoi, la cei mai tineri poeţi de la 1970, un manierism precoce, ceea ce nu era numaidecît o judecată de valoare, în 1986, Marin Mincu revine asupra poeziei româneşti din ultimele decenii, într-o perspectivă nouă mai cuprinzătoare, într-un studiu intitulat ***Eseu despre textul poetic, H.*** (Cifra romană arată că autorul îşi consideră cartea ca o continuare a celei din 1981, ***Ion, Barbu - eseu despre textualizarea poetică,*** deşi mai normal ar fi fost s-o considere o continuare a cărţii din 1975). De data aceasta, el socoteşte pe Nichita Stănescu unul din marii poeţi europeni ai secolului şi consacră a treia secţiune a cărţii poeziei... manieriste scrise în jurul lui 1970 de către congenerii săi. „Concesia" pe care o face punctului meu de vedere de odinioară nu-l împiedică saşi gîndească noua carte tot în polemică cu mine, şi anume cu punctul meu de

vedere de astăzi despre poezie. In două ***Postscriptumuri,*** însumînd cincisprezece pagini, ca şi în alte numeroase împrejurări, ţine cu tot dinadinsul să se diferenţieze de mine, mai mult, să-şi revendice prioritatea unor idei. Nu mă deranjează cîtuşi de puţin polemica. Dezacordul este în critică atitudinea cea mai firească. Aş fi naiv dacă aş crede că dreptatea este în toate cazurile de partea mea. Mi-am revizuit părerile ori de cîte ori Ini s-a părut că am greşit. Dar ceea ce nu înţeleg în ruptul capului, în materie de discuţie sau de controversă intelectuală, este competiţia pentru prioritatea unor observaţii. Sînt convins de paradoxul că nimeni nu este cel dintîi în formularea unei idei, formulare care se atribuie de obicei celui mai norocos. America nu poartă numele lui Columb.

Am făcut această introducere fiindcă mi se pare că ţinta principală a polemicii lui Marin Mincu în ***Eseu despre textul poetic*** nu este corectitudinea unor aprecieri, ci prioritatea exprimării lor. Aş fi preferat să-i pot răspunde la obiect, într-un caz sau altul de nepotrivire,

dar trebuie să constat că astfel de cazuri sînt mult mai rare decît lasă să se înţeleagă obstinaţia lui polemică. De regulă, nepotrivirile sînt minore, simple chestiuni de termeni (cărora tonul le dă dimensiuni disproporţionate: *„se deduce cu uşurinţă că N.M. confundă modelul cu formula"* sau: *„nu există decît o explicaţie: se pare că N.M — şi nu numai el - reia confuzia uimitoare între realitate şi real"* etc.). Şi, aproape de fiecare dată problema pentru Marin Mincu este mai puţin aceea de a-şi susţine o ipoteză proprie decît aceea de a-i acredita întîietatea. Un orgoliu imens străbate toate frazele acestei cărţi, în atîtea privinţe, remarcabilă, frisonînd de semne de exclamaţie şi de sublinieri didactice, şi menită, după credinţa, aşezată la vedere pe copertă, a autorului să ne (pe noi toţi, mari şi mici) *„ instruiască despre lucrurile mai deosebite petrecute în spaţiul poeziei".* De la acest nobil scop n-o clinteşte nici chiar proximitatea ridicolului. Căci iată ce citim în *Argument: „ Ne iluzionăm să credem că ipoteza noastră «teoretică» a avut o influenţă imediată asupra poeţilor înşişi, care astfel şi-au clarificat «direcţia» propriului discurs poetic, înţelegînd mai bine resorturile mai complexe ale actului lor. La fel, ne place să credem că şi criticii tineri - şi nu numai! -au avut un folos epistemologic şi metodologic decelabil cu uşurinţă în activitatea lor critică, după apariţia în 1981 a lucrării Ion Barba - eseu despre textualizarea poetică. Pentru prima dată în critica noastră actuală se proba o metodă sincronă"* etc., etc. Sper că nu mai e nevoie să spun în aceste condiţii, de

ce n-am de gînd să intru într-o discuţie de detaliu cu Marin Mincu. Şi, ca să elimin orice neînţelegere, declar că-i recunosc întîietatea. în toate ideile, trecute, prezente şi viitoare. Plăcerea lui în acest joc, care nu e chiar de-a v-aţi ascunselea, de a striga „piua-ntîi!" este atît de mare, încît ar fi păcat să i-o stric.

Principala modificare petrecută în poezia românească şi receptarea ei critică ar fi, în ultimul deceniu, apariţia şi impunerea noţiunii de text: ,,... *Poezia s-a schimbat obligată de sistemul de aşteptări modificat al lectorului şi acest sistem de aşteptări s-a modificat fiindcă modalităţile de a fi ale poeziei nu mai erau aceleaşi".* Noţiunea de text trebuie privită în legătură cu evoluţia raportului dintre eul poetic şi obiectul său, pe care Marin Mincu o examinează într-un concis şi clar capitol introductiv. Pe scurt, evoluţia ar fi aceasta: iniţial, poezia emană de la o instanţă de enunţare transcendentă şi care se referă la un obiect exterior; apoi, instanţa se transformă într-un eu poetic autonom şi tot mai conştient de sine, care propune o structurare a realului prin intermediul unor coduri retorice cu caracter istoric; în fine, eul poetic aboleşte orice mediere. Marin Mincu scrie:

Marin Mincu

„ Marele deziderat este acesta: a reuşi să parcurgi toate obstacolele pînă la acel ***eu real*** *pe care-l poate naşte, viu şi autentic, Vocea. Este întreg drumul parcurs de la Arghezi la Nichita Stănescu ".* O problemă asemănătoare (şi uneori în termeni asemănători) a ridicat Eugen Negriei în ***Introducere în poezia contemporană.***

Trec peste „exemplele istorice", care arată metamorfoza eului poetic, de la Arghezi la Nichita Stănescu, spre a ajunge la clasificarea **poeziei noi.** Prin această sintagmă, Marin Mincu înţelege poezia generaţiei lui Nicolâe Labiş împărţită în patru promoţii: cea dintîi, caracterizată de o conştiinţă „adamică", inocentă, numără pe Nichita Stănescu, de la începuturile lui, pe Sorescu al primelor ***Poeme*** sau pe Ion Gheorghe din ***Căile pămtntului;*** a doua, în care s-ar afla loan Alexandru, dar şi Mircea Ivănescu, Cezar Ivănescu, dar şi Angela Marinescu, stă sub influenţa lui Blaga, Bacovia şi Barbu, pe linia expresionismului şi în general al metafizicii; a treia este promoţia manieristă afirmată în jurul revistei clujene „Echinox"; a patra este promoţia textualistă, numită de alţii generaţia 80. După părerea mea, primele două promoţii pot fi, fără dificultate, reduse la una singură, cu precizarea că, la fel cu Nichita Stănescu, loan Alexandru de exemplu a început prin a fi „candid" şi „biografist", trecînd la formula expresionistă ulterior, tot aşa cum Nichita

Stănescu şi-a schimbat-o, relativ repede, pe aceea sub semnul căreia a debutat. A treia promoţie, cea manieristă, cuprinde nu doar pe echinoxişti, ci şi o bună parte din restul poeţilor de o vîrstă cu ei, aşa cum de altfel va rezulta din secţiunea din carte închinată manieriştilor; a patra formează nucleul unei alte generaţii.

în legătură cu aprecierea acesteia din urmă, trebuie spus că, deşi Marin Mincu îi consacră primul capitol de analize, ea este în general negativă. Textualizarea fiind o boală modernă foarte nobilă (cazul Ion Barbu), tinerii poeţi optzecişti n-ar fi cu adevărat **textualizaţi,** ci **textualişti** sau textieri.(Precizez că nuanţele ce despart aceşti termeni sînt rodul reflecţiei critice a lui Marin Mincu). „ *A descoperi* - scrie criticul - *un procedeu al scriiturii (textualizarea) şi a face din acesta singurul conţinut de comunicat în poezie, iată marea criză prin care trece poezia tînără angajată exclusiv în ofensiva textului".* Se ridică două întrebări: dacă în poezia tînără nu cumva mai există şi alt conţinut decît acela indicat de critic şi de ce la Ion Barbu textualizarea are conotaţii pozitive, în vreme ce la Mircea Cărtărescu şi la companionii săi, negative. Cum nu sînt sensibil la argumentul de autoritate, aştept să văd ce va susţine Marin Mincu peste zece ani. Deocamdată, analizele lui sînt în general corecte şi dovedesc o evidentă ştiinţă a

demontării mecanismului textual. Că nu-i place această poezie, este altceva. Fără nici o maliţie, aş nota faptul că avangardismul teoretic merge foarte bine la Marin Mincu împreună cu ariergardismul gustului. Am o singură obiecţie de principiu la analizele propriu-zise: tendinţa lor spre uniformizare. Tendinţă dublă: o dată, în măsura în care ce se spune despre un poet se poate spune - şi cîteodată se spune efectiv - despre toţi ceilalţi (indiferent că e vorba despre Petru Romoşan sau despre Mariana Marin); a doua oară, în măsura în care lui Marin Mincu i e pare că textualismul - incontestabil - al tuturor acestor poeţi e cu mult mai important, ca notă-comună, decît toate diferenţele dintre ei, care nu sînt mici deloc, dacă mă gîndesc la Ion Mureşan şi Mircea Cărtărescu, la Nichita Danilov şi Bogdan Ghiu. Unele observaţii de detaliu mi se par de asemenea discutabile: „rostirea poetică neutră" la o poetă cu o atît de pronunţată înclinaţie spre patetism ca Mariana Marin? Exclusivă practică semnificantă, textuală, în poezia cu substrat existenţial aşa de evident a lui Liviu Ioan Stoiciu? Textualismul devine în mîinile criticului un pat al lui Procust: mai fiecare dintre poeţii comentaţi trebuie

niţeluş retezat ca să încapă în el.

Secţiunea următoare (în numărătoarea inversă adoptată de autor) se ocupă de manieriştii anilor 70, de la Ion Mircea la Virgil Mazilescu. Conceptul central este mai puţin terorist în analizele din acest capitol. Definiţia manierismului este sugestivă: el implică „opoziţia artă vs realitate", ca „mod special de situare faţă de real", prin „ *înconjurarea acestuia prin ţesătura unor figuri artistice cu rolul precis de a-l epura".* Sau mai pe scurt: *„Toposurile culturale le înlocuiesc pe acelea -existenţiale".* Scăpat de grija de a adecva poezia la teorie, criticul e mai liber şi mai ingenios în limbaj. In plus el îşi îngăduie acum să caracterizeze opere şi chiar poeţi, nu doar texte, ca un critic de modă veche. Constatăm, o dată mai mult, ce a pierdut critica prin adoptarea jargonului structuralisto-semiotic-textualist. Despre Ion Mircea ni se spune, admirabil, că este „ *un alchimist medieval strecurînd sîngele îngroşat al poemului în atîtea-eprubete pînă cînd acesta devine de o transparenţă neutră".* O pagină de amintiri despre Adrian Popescu e plină de farmec intelectual.

N-am să comit imprudenţa de a nega necesitatea înnoirii limbajului critic. Dar mi se pare că jargoanele la modă (azi marcă mai puţin decît ieri) sugrumă talentul. Marin Mincu ţine să fie (sau cel puţin aşa afirmă) sincron şi are grijă într-un rînd să aşeze faţă-n faţă o pagină mai veche a sa cu una nouă, ca să ne dăm seama de schimbare. Schimbarea e clară şi, ca să fiu drept, în bine: discursul critic a cîştigat

sub raportul preciziei şi al rigorii, s-a maturizat. A pierdut sub acela al nuanţei şi al plasticităţii. Oricum ar fi, preocuparea de înnoire mi se pare exagerată la autorul ***Eseului despre textul poetic,*** ca şi credinţa lui că are în această privinţă nenumăraţi emuli. Mă tem că, învăţînd bine regula de bază a jocului, generaţia de critici de după noi nu ne va urma tocmai în rigiditatea limbajului, în tehnicitatea lui excesivă, preferind un compromis cu eseismul şi cu impresionismul de care noi ne-am cam lepădat (şi Marin Mincu, să nu uit să precizez, înaintea noastră, a tuturor).

(România literară, nr. 13,1987)

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

ION VARTIC „Radu Stanca, poezie şi teatru"

înclinam să cred, pînă la a citi cartea lui Ion Vartic ***(Radu Stanca, poezie***

şi teatru), printr-o impresie neverificată, că despre autorul ***Donei Juana*** s-a scris puţin: nu; unul din meritele acestui original eseu constă în a valorifica, storcînd-o de zeamă ca pe o lămîie, critica operei lui Radu Stanca. Este, cu minime excepţii, o critică postumă; însă destul de bogată, în 1962, cînd a murit, lui Radu Stanca nu i se tipăriseră nici versurile, nici piesele, nici eseurile. Cum puţinul publicat în reviste, în anii războiului, era inaccesibil, celebritatea şi-o datora activităţii regizorale. Amintirea omului în jurul căruia se grupase cîndva cercul literar de la Sibiu se stinsese pentru publicul intelectual. Unde era personajul fermecător, ironic şi plin de fantezie, rătăcitor pe străzile oraşului, care-şi juca viaţa, cum va spune Nicolae Balotă, *„ca pe cel mai pasionant dintre spectacole"?* Mă întreb acum dacă, ştiindu-i bine piesele regizate la teatrul din Sibiu şi cunoscîndu-l, aveam idee eu însumi, cînd îi intram în casă, măcar de faptul că scria. Eram, desigur, doar un copil, la început, dar răsfoisem ***Istoria*** lui Călinescu şi mă duceam la cenaclul local o dată pe săptămînă; aveam deci unele pretenţii literare. Sibiul nu mai era centrul cultural din timpul cînd Universitatea clujeană se afla evacuată acolo, totuşi discreţia şi retragerea lui Radu Stanca mi se par neliniştitoare. Regizorul nu şi-a montat nici una din piesele proprii (ca şi Camil Petrescu, după cum observă Ion Vartic); mai mult: nu şi-a văzut vreuna pe scenă. Critica nu se ocupă de el. Tot ce s-a scris este de după 1966, cînd a apărut volumul de versuri. Numele lui Radu Stanca s-a impus cu greu, datorită criticii din care Ion Vartic citează astăzi lucruri remarcabile. Nu există critică fără literatură; dar nici literatură fără critică. Vartic la Radu Stanca: „spectacolul interior", în volumul de debut al tînărului critic erau toate elementele. El spune: *„Sibiul este o cetate barocă, iar Radu Stanca, poetul ei".* Ideea plutea în aer: e meritul lui Ion Vartic de a o fi exprimat şi dovedit.

„ După cum se poate observa, schimbul care se înfăptuieşte fără-ncetare pe această scenă lirică e cel dintre iluzie şi deziluzie, specific baroc. După cum tot baroce sînt minuţia detaliului ori viziunea percepută atît de plastic ori estetismul său, nostalgia de a perfecţiona poezia. In viziunile sale, creatorul joacă rolul pe care îl are şi în viaţă, altfel spus, îşi înscenează destinul; ori prin acest comportament baroc, viaţa este teatru, după cum teatrul devine

viaţa". Sînt strînse în această definiţie însuşiri ce n-au scăpat în general nimănui: teatralitatea, romantismul sentimental, jocul, măştile, decorul, dantasmagoria. Esenţa liricii lui Radu Stanca se află în iluzionismul ei superior,

descifrat bunăoară de critic în ***Baladă studenţească:*** *„ Poetul într-un crepuscul bîntuitor, cu* ***febră mare,*** *şi-a imaginat un tînăr alchimist, urcînd preocupat treptele străzii Fingerling, iar la rîndul său, acesta a iscat după îndelungi cercetări un* ***fum cu forma unei fee:*** *personajul e o iluzie, existînd atîta vreme cit poetul crede în ea, dar acesta îşi creează, la rindul lui, iluzia sa superbă".* Iluzie în iluzie, deci, ca într-un joc de cuburi ce intră unul în altul, ficţiune în ficţiune, teatru în teatru: *„Dar pe neaşteptate, în ficţiunea secundă apare un domn ursuz, de care poetul nu arc cunoştinţă, asupra căruia nu are nici o putere, acest personaj rămînîndu-i pină la capăt o enigmă absolută («Un domn solemn, în frac, necunoscut, | Ivit - dar nu ştiu cum - în încăpere») şi care, cuprins de-o* ***furie fără-asemănare,*** *striveşte fiolele misterioase ale studentului, desträmind a doua ficţiune... Drama se petece în interiorul iluziilor, cea secundă distrugîndu-se prin forţa ei însăşi, creîndu-şi singură elementul ucigător. Poetul mai poate reface, nostalgic, decorul, dar, în el, studentul cu chip suav şi ochi* ***demonic foarte*** *nu se mai iveşte".* Am citat înadins pe larg spre a indica valoarea comentariului lui Ion Vartic, la care imaginaţia şi cultura formează un rafinat aliaj. Scris cu simpatie evidentă, eseul este riguros şi aplicat, interpretarea personală a mecanismelor fanteziei baroce, sprijinită solid pe istorie literară. Lirismul lui Radu Stanca este aşezat în relaţie cu al lui Macedonski, Bolintineanu, Mateiu Caragiale, Ion Minulescu, D. lacobescu (aceştia doi din urmă, de nu greşesc, invocaţi pentru prima oară), Leonid Dimov, M. Ivănescu, Romulus Vulpescu şi Tudor George. Dacă Ion Gheorghe (şi el menţionat) nu are ce căuta în această serie, Emil Botta şi Florin Mugur şi-ar fi găsit un loc.

Teatrul şi eseurile constituie obiectul altei secţiuni a eulu*. Alături de Camil Petrescu, teoreticianul la noi al dramei pure, Radu Stanca îi apare lui Ion Vartic drept teoreticianul tragediei pure. Piesele se bazează pe simetrii voite, -oarecum artificiale, din jocul lor rezultînd, din nou, „tensiunea barocă": ,, *De cîte ori pare a se împlini rezonanţa dintre unele personaje, tot de atîtea ori armonia aceasta potenţială rămîne nedesăvirşită. Partenerii se oglindesc unul în celălalt, fără a recunoaşte chipul aşteptat. Căci metamorfoza unuia implică transformarea celuilalt, precum unei revelaţii în conştiinţă i se opune o alta, contrară. Astfel, Antonio acceptă jertfa întru absolut, dar iubita lui, smulsă din hora domniţelor, nu mai primeşte coborîrea în efemer.*

Kleomede mi-l regăseşte pe copilul tnspăimîntat care-i produsese plăcerea

interioară, după cum Abatirs nu se mai recunoaşte în tînărul meditativ de acum ". Cele două motive constant ar putea fi masca şi oglinda, amîndouă baroce. Fiecare personaj este el însuşi şi, în acelaşi timp, este un altul. Oglindirea reciprocă produce revelaţia. Dar simetria se dovedeşte imposibilă chiar în clipa în care se dezvăluie, în sfîrşit, în aceste răsturnări subtile intervine mereu întîmplarea: ceea ce era în vechea tragedie fatumul este aici aleatoriu. Intre necesitate şi hazard, între legea generală şi individualitate, se naşte în fond insolubilul conflict filosofic din piesele lui Radu Stanca, gîndite ca nişte parabole kierkegaardiene. E vorba, pe de o parte, de o dramaturgie în care textul, interpretarea actoricească şi regia colaborează de la început. Ion Vartic are dreptate să noteze caracterul antipirandellian al acestui teatru în care drama şi reprezentarea ei încearcă să coincidă. „Reteatralizarea" teatrului se face la Radu Stanca în sensul literaturizării lui: căci textul redevine esenţial, valorile lui stilistice impregnînd interpretarea şi montarea. Ca mai tîrziu în piesele lui Marin Sorescu, originalitatea constă în solidaritatea dintre cuvînt, gest şi viziunea de ansamblu. Citite sau reprezentate, elementele componente ale pieselor rămîn inseparabile, ca feţele unei foi de hîrtie. Textul îşi revelă, prin întîlnirea cu actorul, scena, decorul, un fel de corporalitate fizică; în timp ce reprezentarea se ataşează de poeticitatea textului.

Ion Vartic şi confirmă cu această carte vocaţia din *Spectacol interior;* dincolo de fineţea interpretării critice, există la el o plăcere a construcţiei critice, a spectacolului cu alte cuvinte, la care critica are dreptul ca şi literatura, şi pe care şi-l poate oferi din cînd în cînd. Eseul nu e interesant doar prin ce se spune despre Radu Stanca, poet baroc, dar şi prin barochismul structural al unei critici în care simetriile, oglindirile, gradaţiile devin procedee de punere în scenă a lecturii propriu-zise.

(România literară, nr. 19, 1978)

„Modelul şi oglinda"

„ Datorită criticului, iar, în particular, comparatistului care, asemeni chimistului din goetheenele Afinităţi elective, e un fel de «artist al îmbinării», un Einungskunstler - operele, descojite de belfereşti considerente istorice, se caută şi se întîlnesc într-o viaţă paralelă, care le dă o formă comună nouă, neaşteptată şi paradoxală": această ingenioasă definiţie a criticii ne pregăteşte

sufleteşte pentru eseistica lui Ion Vartic din ***Modelul şi oglinda,*** a treia sa

carte, inteligentă, erudită şi scrisă în acelaşi stil admirabil ca şi primele două. Obsevam cu privire la cea dintîi, ***Spectacol interior,*** consacrată aproape în întregime teatrului (ca şi secţiunea finală din ***Modelul şi oglinda},*** că eseistica lui Ion Vartic are ea însăşi esenţă teatrală, oferindu-ne mici spectacole de idei, pline de ritm, cultivînd efectul şi surpriza şi amînînd abil deznodămîntul. Reîntîlnim spiritul ludic, predilecţia pentru păpuşerie şi farsă, pentru mască şi metamorfoză. Stilistic, particularitatea acestor eseuri constă, cu o formulă folosită de eseistul însuşi cînd scrie despre ***D'ale carnavalului,*** într-o combinaţie de răbdare şi nerăbdare. Nerăbdarea este o caracteristică mai generală a eseului, mergînd repede spre ţinta lui, prin asociaţii şi definiţii neaşteptate, sărind etapele. Eseul este totdeauna drumul cel mai scurt între două idei. Răbdarea, la rîndul ei, contribuie la întreţinerea unei atmosfere de seriozitate, a unui aer studios (deloc* pedant), care prepară condiţiile optime ale demonstraţiei critice. Adorabila superficialitate a eseului este corectată în acest fel de stăruinţa „decorticării" textului literar, de o punere minuţioasă în pagină a argumentelor şi citatelor.

Absolut remarcabile mi s-au părut, de exemplu, sub raportul acestui echilibru inefabil, cîteva din eseurile din ***Vieţi paralele,*** întîia secţiune a culegerii. Modalitatea este un detectivism al semnificaţiei. Redeschizînd dosare aparent închise autorul reconsideră probele şi ajunge la concluzii noi. O **close reading,** condusă cu mînă sigură, străbate textele de la un capăt la altul, stabilind genul proxim şi diferenţele specifice. UnghiuJ de analiză nu este acela tradiţional, deşi vocabularul critic rămîne circumspect. Critica tradiţională fiind una a sensului, critica modernă se îndreaptă spre semnificant. Roland Barthes vorbea de o „conştiinţă semiologică" (în ***Imaginarea semnului)*** şi reamintea că orice semn include trei relaţii: una simbolică, una paradigmatică şi una sintagmatică. Am putea, utilizînd aceste distincţii, să clarificăm critica modernă în funcţie de relaţia pe care o privilegiază. Există în primul rînd o critică simbolică, interpretativă sau hermeneutică; există, apoi, o critică interesată de paradigma operelor, cum este, în cea mai mare parte, structuralismul; există, în fine, o critică a operei sub raportul „sintaxei", pe care o recunoaştem în analizele textuale. Nu ezit a vedea în eseurile din ***Modelul şi oglinda,*** o exemplificare a celei dintîi categorii, nu fără treceri inspirate spre a doua, dar ignorînd-o aproape cu totul pe ultima. Hermeneut, Ion Vartic este un vînător de semnificaţii „profunde", un descifrator (în cunoştinţă de psihanaliză) al sirrjbolisticii evidente ori ascunse a operei.

Legătura dintre evidenţa şi enigma oricărui text literar constituie preocuparea cea mai vie a *Vieţilor paralele.* Dacă bunăoară în comentariul la *Două loturi* de Caragiale *(Despre ironie sau despre „viceversa"),* părerile anterioare sînt nuanţate (cu ajutorul unor texte ale lui Vladimir Jankelevitch), în acela consacrat schiţei *Inspecţiune,* ele sînt pur şi simplu răsturnate. Voi urmări, în linii mari, mersul demonstraţiei din acesta din urmă *(Domnul profesor Belikov şi nenea Angelache),* fiindcă mi se pare, în cel mai înalt grad, caracteristic. *„De ce?... de ce, nene Anghelache?":* întrebarea „amicilor" casierului care s-a sinucis în preziua unui control şi-au pus-o toţi criticii lui Caragiale. Şi-o pune, încă o dată, şi Ion Vartic. Paul Zarifopol a relatat că autorul schiţei a răspuns maliţios: „ *De ce s-o fi omorlt Anghelache? Nici eu nu ştiu". „Frica paroxistă", „spaima absurdă", „aşteptarea anxioasă" şi* altele au fost cele mai obişnuite răspunsuri. Sau pseudo-răspunsuri, cum crede pe drept cuvînt Ion Vartic, căci ne lasă mai departe intrigaţi de un gest care pare fără motiv clar. Autorul *Modelului si oglinzii* porneşte de la compararea cazului cu acela din nuvela lui Cehov *Omul în carapace,* în care domnul Belikov, conformistul absolut, se teme teribil de realitate şi, în acelaşi timp, are un respect absolut faţă de orice formă a autorităţii exterioare. Domnul Belikov e omul circularelor şi regulamentelor, ipohondria lui fiind o spaimă de a încălca norma impusă de autoritate, o groază de a nu săvîrşi decît ceea ce este permis. *„Ceea ce la Belikov reprezintă circulara* - spune Ion Vartic - *este la nenea Anghelache inspecţia, adică acelaşi gen de emblemă adminsitrativ-sacrală a unei autorităţi supreme care străjuieşte comportamentul uman. «Zeul» de deasupra, care pentru personajul cehovian e directorul, pentru Anghelache este «inspectorul fmanţiar». Casierul nu se teme, aşa cum s-a spus, de o eventuală verificare* [...]; *dimpotrivă, el o vrea şi o visează mereu, dar, exasperat, descoperă în aşteptatul zeu-inspector în fel de Godot: în primire, nimeni n-a venit să-l controleze".* In faţa acestei îndrăzneţe întoarceri a semnificaţiei gestului, am simţit nevoia să recitesc schiţa. Şi am constatat nu numai că Ion Vartic a citit-o bine, dar că explicaţia misterului - atîta vreme intact - era, asemeni scrisorii celebre din povestirea poliţistă a lui Poe, la vedere. Anghelache însuşi se plîngea de la început de lipsa controlului ca de un factor care provoacă necistatea: nimeni nu poate garanta corectitudinea casierului în absenţa autorităţii birocratice care trebuie să se exercite regulat. Iritarea casierului contra „amicilor" care îl eliberează certificate de onestitate, arată limpede că omul nu poate lua, din proprie iniţiativă, locul puterii superioare menite să controleze, locul acelui „transcendent birocratic",

I

Ion Vartic

cum spune eseistul, pe care Anghelache îl recunoaşte ca unică autoritate. Ştia Caragiale însuşi (prefacîndu-se a nu şti) explicaţia spaimei de care e cuprins casierul? Iată o întrebare la care *Inspecţiunea* ne oferă un răspuns clar. Mă amuză ideea să duc mai departe teza lui Ion Vartic şi să dovedesc că autorul, ştiind ce face, procedează metodic la încurcarea pistelor. Totul pleacă de la un malentendu clasic în teatru (şi Caragiale era un om de teatru): „amicii" interpretează greşit nervozitatea lui Anghelache, după discuţia despre casierul care delapidase, neînţelegîndu-i argumentul care făcea responsabili de furt, au pe casrer, ci pe cei care nu l-au controlat. Cînd, după plecarea intempestivă din berărie a lui Anghelache, inspectorul, nimerit îritîmplător la masa lor, anunţă că va vizita a doua zi pe prietenul lor, confuzia creşte: va să zică Anghelache aflase de inspecţie şi, ştiindu-se cu lipsuri de casă, se speriase. Faptul că Anghelache n-are idee că va fi controlat şi că el e pe punctul de a înnebuni din întîrzierea controlului n-are cum să le treacă prin minte. Lucrurile se precipită prin căutarea zadarnică a lui Anghelache de către „amicii" care vor să-l înştiinţeze, cînd Anghelache e găsit spînzurat şi inspectorul decide spargerea casei de bani, confuzia atinge apogeul. Tensiunea cade brusc - dînd la iveală întrebarea ce pare fără răspuns -o dată cu aflarea că din casă nu lipseşte nici un leu. „Amicii" sînt fatalmente zdrobiţi de uimire: neînţelegerea lor a creat un mister la care ei înşişi n-au soluţie. „Amicii" sînt corul, vocea obştei: dar în loc să deţină adevărul, ei produc confuzia. Caragiale ştia bine vechea regulă din teatru, ca să atribuie, ironic, corului, un rol diferit de acela consacrat, în scopul obţinerii efectului de inexplicabil. Ca să lămurească lucrurile, ar fi trebuit doar să dea cuvîntul - ceea ce nu face - şi altei voci decît aceleia a „amicilor". Enigma e pusă la cale cu abilitate şi, oricît de evidente ar fi împrejurările, adevărul bietului Anghelache e învelit ca o larvă în mătasea neînţelegerii.

Şi celelalte eseuri conţin asemenea elemente de ingeniozitate critică. De exemplu, eseul despre *Verdictul* lui Kafka sau acela, deopotrivă de remarcabil, despre *Pana de automobil* a lui Durrenmatt. încă şi mai complex este eseul *Emil Codrescu şi Complexul lui Nabokov,* pe care, dacă am destule motive să-l contest în concluziile sale, nu pot să nu-l admir pentru fineţea şi rigoarea lui. Ingeniozitatea e o trăsătură mult mai răspîndită în critica modernă decît în aceea tradiţională, şi ea i s-a reproşat adesea. Celebra polemică dintre

Picard şi Barthes de acum un deceniu şi jumătate conţinea ecourile iritării de care tradiţionalistul profesor de la Sorbona era cuprins cînd i se părea că unii critici fac abuz de artificii ingenioase în lectura textelor literare.

369

Explicaţia este simplă, deşi implică un paradox. Noua critică refuza evidenţa în forma, obişnuită mai înainte, a identificării autorului. Ea pretindea că semnificaţia rămîne ascunsă autorului, în acelaşi timp, ea vedea - în testele clasice, ca şi în cele moderne - funcţionarea unui mecanism ce poate fi descris destul de exact. „Misterul" operei era, cu acelaşi gest, onorat şi lichidat. Critica modernă este bîntuită de utopia operei inteligibile, la nivelul unei anumite congruenţe a mijloacelor ei. O „logică", desigur, simbolică, dar nu mai puţin o logică, se găseşte inevitabil presupusă în clipa în care opera e considerată nu atît rezultatul unei „trăiri" organice, cît rezultatul folosirii unor coduri şi clişee specifice. Citim şi alte studii din ***Modelul şi oglinda (Garda Marquez, fabricantul de miracole*** saux ***Candidatul şi teoria „electricităţii")*** şi observăm aceeaşi lectură în care semnificaţia este descifrată cu un mecanism imaginar, de forme, teme sau motive simbolice congruente. Ion Vartic a înţeles corect paradoxul criticii moderne şi, nu întîmplător, preferinţele lui se îndreaptă spre texte a căror funcţionare poate fî transpusă într-un „model". Acestea aparţin modernităţii atrase de artificial, de joc, de mască, de „ingenium", şi deloc viziuni organice, moştenire a ideologiei artistice romantice sau realiste, care privilegia spontaneitatea creatoare, „geniul" natural, imitaţia.

Modelul şi oglinda este o carte plină de învăţăminte pentru consolidarea unei perspective moderne asupra textului literar, deşi ea nu face uz (şi, cu atît mai puţin, abuz) de o terminologie ostentativ tehnică, alegînd libertatea şi farmecul eseului.

(România literară, 39, 1982)

370

Daniel Dimitriu

DANIEL DIMITRIU

„Grădinile suspendate. Poezia lui Alexandru Macedonski"

Ambiţios, original, interesant, deşi insuficient pe alocuri sub raportul metodei, eseul lui Daniel Dimitriu despre Alexandru Macedonski *(Grădinile suspendate, Junimea)* reprezintă probabil cartea cea mai bună de pînă acum a criticului. Teza principală o găsim formuiată la sfîrşitul primului capitol *(Eroicul),*

cel mai important, în ordinea ideatică: *„A fi artist înseamnă pentru Macedonski a fi unicul, a fi atotputernic".* Contestaţiile şi polemicile lui, care au în vedere, între alţii, pe Alecsandri şi pe Eminescu, nu trebuie privite, deci, simplist, ca o expresie a vanităţii omului, ci ca „ *un reflex normal al structurilor de adîncime ale operei, o proiecţie în biografic a unui impuls dominator"* etc. (p. 70). Acest impuls este de esenţa dorinţei de putere. Răsturnînd relaţia îndeobşte stabilită de comentatori, Daniel Dimitriu încearcă să ne convingă că „tema" puterii ordonează în profunzime creaţia macedonskiană, răsfrîngîndu-se şi în gesturile omului, ca un dat primordial al personalităţii artistice (şi nicidecum ca particularitate pitorească a celei sociale). „ *Oricîte motivaţii biografice se pot desluşi îndărătul acestui fel de a fi (al omului şi poetului), existenţa unui instinct marţial € neîndoielnică"* (p. 13), notează criticul, precizînd că *„tema puterii devine foarte repede principiul de organizare al gîndirii poetice macedonskiene şi se menţine pînă la sfîrşit", „codiflcînd şi în acelaşi timp unificînd mulţimea de sensuri, unele atît de contradictorii, ale creaţiei"* (p. 15). O paralelă Macedonski-Nietzsche i s-ar părea, din acest motiv, la fel de necesară ca aceea devenită tradiţională dintre Eminescu şi Schopenhauer. Din păcate, mai cu seamă în acest prim capitol *(Eroicul),* teza nu e susţinută cum trebuie şi, împotriva strădaniilor evidente ale autorului, ea ajunge să ni se pară forţată. Eroarea pe care Daniel Dimitriu o face este una de tactică: de la al doilea paragraf înainte, o dată stabilită premisa pe care am văzut-o, eseul se pomeneşte căutîndu-şi argumentele în planul... biografic. Se reface bunăoară dosarul arhicunoscut al neînţelegerilor dintre Macedonski şi Eminescu (înainte de publicarea de către primul a nefericitei epigrame), se reia problema raporturilor lui Macedonski cu „Convorbirile literare" şi cu Maiorescu, iar pe urmă, urîta lui campanie contra lui Alecsandri (pe care iniţial îl adulase). E drept că distribuirea accentelor este uneori alta în aceste pagini decît în studiile lui Adrian Marino, dar eroarea tactică rămîne: pentru Daniel Dumitriu problema nu consta în a lămuri substratul

bibliografic, umoral, accidental al acestor dispute, ci tocmai din contra de a găsi sursa lor în străfundurile operei. Lasă că nici măcar biograficeşte nu ieşim deplin edificaţi (căci articolele din „Timpul" vizînd pe Macedonski sînt numai **atribuite** lui Eminescu de unii editori, fără a exista vreo certitudine, în această privinţă, ele nefiind semnate, ca să nu mai spun că textul cel mai vehement şi singurul incontestabil n-a fost tipărit niciodată în timpul vieţii lui Macedonski şi n-avea cum să-i provoace sau alimenteze iritarea): partea cea

mai proastă este însă că poeziile cu caracter de pamflet, supuse examenului de către critic, sînt printre cele mai nereuşite ale lui Macedonski, lipsite de duh şi de talent. Abia pe la pagina 53 reintră, într-o sferă critică de discuţie; se avansează ideea că Macedonski se situa într-un moment de cotitură culturală şi că opoziţia lui se manifestă nu numai contra vechiului principiu al poeziei, dar şi contra unora din principiile no'i; faţă de Mircea Scarlat sau de alţi istorici literari care s-au referit la respectiva opoziţie, Daniel Dumitriu vine cu observaţia foarte interesantă că dacă vechiul apare totdeauna, în asemenea împrejurări de ruptură, solidificat şi omogen, noul apare, dimpotrivă, eterogen, fluid. Ne-am fi aşteptat să fie trase de aici unele consecinţe folositoare pentru teza eseului, dar criticul îi întoarce a doua oară spatele ca să releve alte aspecte de viaţă culturală, menită a documenta spiritul de competiţie şi grandomania crescîndă a lui Macedonski după „pedepsirea" lui de către opinia românească, favorabilă net, după 1883, lui Eminescu. în aceste condiţii, revenirea în finalul capitolului la formularea (pe care am citat-o) a ideii că nu biograficul hrăneşte obsesiile de prioritate şi dominare macedonskiene, ci invers, că ele aparţin în mod organic operei şi trec de acolo în comportarea publică a artistului şi a omului, ne găseşte mai puţin pregătiţi chiar decît eram la început pentru a ne-o însuşi.

Un foarte convingător capitol este în schimb al doilea *(Eroticul).* Este cu siguranţă nivelul cel mai înalt atins pînă azi de critica lui Daniel Dumitriu şi comentariile viitoare ale poetului nu vor avea cum să ocolească aceste pagini. Pe scurt, criticul descoperă pe lîngă o ezitare a tînărului Macedonski între idilism şi romantism, persistenţa pe toată durata operei lui, şi mereu încîlcit cu altele, a „firului idilei", desfăşurat din ghemul iniţial al aşa-numitelor *Idile brutale.* Acestea (necunoscute decît tîrziu, cum se ştie) sînt admirabil analizate în combinarea insolită de „pudic şi orgiastic", „idilic şi priapic". Un motiv esenţial al despărţirii lui Macedonski de romantism aici trebuie căutat. Originalitatea liricii (dar şi a prozei poetice din *Thalassa)* constă în caracterul nesentimental al crosului (chiar antisentimental),

în accentul pus pe „fizica pasiunii" etc. (p. 92-93). Cîteva pagini dense se referă la ***Thalassa,*** la „confuzia" codurilor stilistice din acest roman de o îndrăzneală, sub raportul imagineriei erotice, neegaiată pînă la Arghezi în literatura noastră sau la „poetica dorinţei", cum o numeşte Daniel Dumitriu.

în legătură cu versurile din aceeaşi categorie, criticul are o expresie foarte

justă: *„Formele participă la mesa/"* (p. 101). El explică sinestezia şi alte procedee simboliste prin prisma aceleiaşi „poetici a dorinţei" şi prin „limbajul senzaţiilor", pe care Macedonski îl opune aceluia sentimental al romanticilor. Poet de erotice senzitive, există la Macedonski senzaţii recurente fixate în imagini recurente. *„Semantica florii"* prilejuieşte criticului consideraţii personale (de la 107), care-l conduc spre motivul grădinii suspendate, care i-a sugerat titlul întregului eseu (p. 120). (I-aş semnala în treacăt că motivul grădinii a mai fost odată folosit, într-un context asemănător, în critica noastră, şi anume de către Mircea Zaciu într-un studiu care se ocupă de Costache Negruzzi şi în care pornea de la capitolul despre arta grădinii din ***Estetica*** lui Lukâcs). Finalul capitolului este, de asemenea, remarcabil. Daniel Dumitriu sugerează existenţa a două modele erotice, în epoca din jurul'lui 1900, la noi, unul dominant în romantism şi consacrat de poezia lui Eminescu, model de origine platoniciană, sentimental şi moral, şi un altul antiromantic, modern, nesentimental, „fizic", pe care-l ilustrează Macedonski. Mă întreb dacă baudelairianismul sesizat de Călinescu nu aparţine acestui al doilea model.

O clasificare proprie este şi în capitolul al treilea ***(Celestul),*** unde se reia chestiunea oarecum curentă a imageriei zborului la Macedonski. Observînd că *„ascensionalul este una din figurile afişate ale textului, cea mai unitară, cea mai bogată în conexiuni simbolice"* (p. 126), Daniel Dumitriu distinge între un „ascensional polemic" (formulă care, neexplicată, nu pare prea nimerită), adică a aceluia în care se păstrează legătura cu pămîntul şi se vede dificultatea desprinderii sau opoziţiei, şi „ascensionalul extatic", în care sufletul contemplativ şi-a dobîndit libertatea şi puterea de dominaţie. Prin această prismă, sînt foarte original analizate ***Noaptea de noiembrie*** şi, respectiv, ***Noaptea de mai,*** ultima socotită „o placă turnantă" a liricii lui Macedonski, „poem al unei transmutaţii", în care poetul ar realiza „saltul" în imaginar şi celest (p. 143-l45). Acestor structuri ale imaginarului le corespund şi două registre stilistice: unul romantic, exaltat, „nevrotic", altul jubilativ, apoteotic, „narcotic" (p. 148). Despărţirea lui Macedonski de romantism este din nou subliniată: romanticii sînt atraşi de intermundiul dintre pămîntesc şi celest, spaţiu

al aspiraţiei şi utopiei, antitetic, dilematic, ambiguu; în schimb, *„Macedonski nu se poate menţine în această zonă[1]'* pe care o „percepe" şi „frecventează", dar pe care o depăşeşte. Criticul scrie: „ *Trecerea de la natura-*

adăpost, de la natura-spaţiu al euforiei solitare la natura-leagăn mistic, zămislitoare, care-şi trimite, prin emanaţiile parfumurilor, sevele spre cer, semnifică desprinderea de romantism şi cucerirea unui univers poetic integrator" (p. 1509. Ar fi interesant de ştiut şi în ce măsură această despărţire de antiteticul romantic îl aduce pe Macedosnki mai aproape de noi. Daniel Bumitriu pare a crede că spiritul modern merge de fapt pe urmele celui romantic. In predilecţia, pentru zona de criză intermundană (p. 149). Aşadar, paradisiacul pur macedonskian (bine analizat în continuare; solaritate, auroral, luminiscenţă, cromatism) nu ar fi modem, înclin să cred că lucrurile aşa stau. După ce, în treacăt, mai sacrifică odată pe altarul biogragist (notînd că *Noaptea* ***de mai*** ilustrează detaşarea de contingente, în condiţiile dizgraţiei absolute în care autorul se află aruncat, în 1887!), criticul însăşi ia seama şi încheie capitolul cum se cuvine. El remarcă relaţia ce se poate stabili între ascensional, celest etc. şi instinctul de dominaţie, care sălăşluieşte în imaginaţia cea mai adîncă a poetului, trăgînd următoarea concluzie: *„Forţa (energia), erosul, ascensiunea slnt cele trei puncte care configurează spaţiul tridimensional al lirismului macedonskian"* (p. 191).

în fine, capitolul intitulat ***Himericul*** aşează bolta construcţiei critice. Daniel Dumitriu are toate motivele să definească „visul" macedonskian mai puţin ca utopie şi mai mult ca act de luare în posesie (p. 202). în centrul analizei se află ***Noaptea de decemvrie,*** caracterizat ca poem despre fascinaţia himericului, *„parabolă a puterii care parcurge ciclul complet",* după ce ***Noaptea de noiembrie*** a tatonat spaţiul convenabil naturii lirice (înaltul), iar ***Noaptea de mai*** a zugrăvit escaladarea şi atingerea apogeului; acum însă poetul întrevede şi caducitatea experienţei sale. De aceea, dacă tonalitatea era polemică, agresivă în prima poezie, şi exaltată în a doua, în ***Noaptea de decemvrie*** ea este de lamento. Tot examenul acestui poem ar merita citat, pentru intuiţiile lui juste şi noi. îmi vine mai greu să spun acelaşi lucru despre partea de încheiere a capitolului, unde se speculează pe tema dualităţii macedonskiene (temă veche de reflexie critică), a **dublului** ca figură definitorie; o oarecare neclaritate se resimte în aceste pagini, pe care le-am urmărit cu greutate. Voind să cuprindă prea multe lucruri, Daniel Dumitriu s-a cam complicat. Din critica ***Rondelurilor*** (interioară celei a principalelor ***Nopţi*** şi a *Thalassei)* reţinem indicarea unei varietăţi de registre care a scăpat comentatorilor

din anii '20, cei dintîi care le-au cunoscut, şi chiar şi unora de mai tîrziu. O succintă critică a criticii conţine şi epilogul eseului, pe tema „ieşirii din

romantism" a lui Macedonski.

Dincolo de orice obiecţie, eseul lui Daniel Dumitriu intră în bibliografia critică macedosnkiană.

(România literară, nr. 6, 1987)

375

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

PETRU POANTĂ „Radiografii"

Cronicarul de (cu puţine excepţii) poezie al revistei clujene „Steaua" îşi strînge în volumul *Radiografii* o parte din articolele publicate în ultimii cinci ani, premergîndu-le de un *Argument* în care. face un elogiu cronicii literare. Voi cita cîteva lucruri, căci mi se par instructive şi original formulate. Petru Poantă începe prin a denunţa două prejudecăţi care grevează cronica literară: una, a dimensiunilor ei fatalmente restrînse (de aceea scriitorii ar prefera să .fie examinaţi în studii şi monografii); alta, a caracterului ei de exerciţiu minor, pe care toţi criticii îl încearcă pînă la o vîrstă, oarecum spre a-şi face mîna, dar îl abandonează pe urmă. Aş preciza că întîia este o prejudecată a scriitorilor (sau a criticilor cînd scot ei înşişi cărţi), în vreme ce a doua este numai una a criticilor; şi aş adăuga că ambele maschează o atitudine faţă de cronică ce numai dispreţuitoare nu este: în definitiv, ce scriitor s-a dispersat vreodată bucuros de o scurtă cronică, preferîndu-i un lung studiu doct? Şi oare cîţi critici au renunţat la cronică de bună voie şi, mai ales, fără a tînji pe urmă după ea? Petru Poantă are, apoi, dreptate să afirme că, dacă *„recenzia este o specie, cronica literară este o rubrică; prima aparţine criticii în general, pe cînd cealaltă unui critic anume".* Cronica ar fi recenzia devenită, prin personalitatea unui critic, o instituţie literară. Cîteva asemenea instituţii, Petru Poantă citează ceva mai încolo. Vorbind de specia ca atare, el încearcă o sugestivă echivalenţă: *„recenzia reprezintă schiţa criticii literare".* O defineşte, rapid*, în felul următor: *„Frivolă şi uşoară în aparenţă, este dificilă şi pretenţioasă. Spirituală şi voioasă, «superficială» din pudoare, tandră sau măgulitoare uneori, incisivă ori brutală altă dată, ea constituie imaginea esenţializată a codului etic al criticii".* Şi în concluzie: *„Recenzia este, în fond, o moralitate, o schiţă de moravuri. Nu-i pasională, ci principială ".* Pe cît de frumos spus, pe atît de just. Urmează cîteva consideraţii de, să le zicem, sociologie a speciei, care însă mi se par a avea un aer nepermis de arbitrarietate. „ *Criticul nu imaginează, ci inventează. Este distanţa de la universul imaginar la obiectul produs, de la valoare la valoare de întrebuinţare. Avem d%-a face, desigur, cu o relaţie de interdependenţă, dar spaţiul «pieţei» îl interesează în primul rînd pe*

critic. El oferă un «obiect», cu un coeficient anume de perisabilitate. Recenzia sa este cea care se «cumpără», pe cînd cartea se refuză, principial, acestui schimb". Astfel de analogii, dacă nu sînt perfect riguroase, pot să ne înşele.

Petru Poantă

Ajunge să spun doar că scriitorul este, în aceeaşi măsură ca şi criticul, un „producător" de „obiecte" destinate „pieţei"; şi că opoziţia imaginaţie/invenţie nu este echivalentă cu opoziţia literară/critică nici pentru că, la rîndul său, criticul este, în aceeaşi măsură ca şi scriitorul, un „creator" de „universuri imaginare". Problema „pieţei" e încă şi mai complicată, fiindcă tocmai în producţia pentru piaţă valoarea de întrebuinţare tinde să dispară, înlocuită fiind de aceea de schimb. Mă rog! Un bun punct de plecare într-o discuţie mi se pare, în fine, a-l oferi pasajul din *Argument* care se referă la omogenizarea (criticul spune, „uniformizarea", cu ghilimele cu tot) culturii noastre, prin atenuarea în ultimele decenii a diferenţelor de spirit local. Toate acestea au meritul de a readuce în atenţie statutul cronicii literare. Mărturisesc că mă preocupă, poate mai mult, situaţia ei de fapt. Eu mi-aş fi pus bunăoară o întrebare, mai prozaică, precum aceasta: de ce la un procent relativ mare de cronicari, din totalul criticilor, este atît de stăruitoare astăzi impresia multora că instituţia ca atare a „criticii de întîmpinare" se află în suferinţă?

Articolele lui Petru Poantă sînt de obicei remarcabile prin două însuşiri: o pricepere evidentă a poeziei de azi; şi un stil personal, de sursă călinesciană prin „uşurinţă", potrivit cu obiectul. Mulţi alţii se pricep la poezie, puţini scriu atît de bine despre ea. Distincţia aceasta nu e o vană subtilitate. Petru Poantă face parte dintre cei în stare să descrie ori să definească poezia într-un limbaj în acelaşi timp critic, exact, şi adecvat la textul liric. Iată un prim exemplu de comentariu aplicat unor versuri ale Constanţei Buzea: *«în cele mai valoroase poeme, se realizează o permanentă'senzaţie de gol, de lunecare si destrămare, o fascinaţie eminesciană a somniei, ca o melancolie solemnă. Apare o lume interioară, bogată şi stranie, subtil-melodioasă şi rafinat imagistică; ea atrage şi înspăimîntă, deopotrivă, fiinţa. Este un univers al expierii, benign şi liniştitor, dar şi unul al „marginii", înfricoşător prin tăcerile sale; e taina însăşi a poeziei între adoraţie şi disperare: „Aş vrea, să te iubesc, dar nu pot / Vii şi deschizi oglindă mare, / Mă uit In ea ca într-o carte /Pe care-o scrii îngenunchind, /Şi harul se umple iară / De lacrimă şi disperare"».* Iată şi un al doilea exemplu, care e o fişă de dicţionar, deci o sinteză: „ *Prolific şi puţin supravegheat, inventiv dar superficial, un fantast «suav anapodat», Gh. Tomozei este un*

*balcanic care a spulberat spiritualitatea **Isarlîcului** barbian şi a păstrat doar culorile, adeseori frivole, ori sunetele de mătase sfişiată. Universul său nu-i lipsit de originalitate, îndeosebi prin faţadele multicolore, aprinse In podoabe sudice, dar se întîlnesc în cuprinsul lui extrem de multe stiluri: de la materialitatea*

inefabilului a lui Nichita Stănescu la rupturile sintaxei lui Ion Gheorghe şi, înainte, lui Tudor Arghezi, pînă la ingeniozităţile epigramatice ale lui Marin Sorescu. Ciudat acest destin poetic care, la maturitate, trăieşte prin alţii, cu o uimitoare şi candidă nonşalanţă, fără a-şi pierde personalitatea. Căci poetul nu pastişează, el se regăseşte în alţii, creaţia fiind pentru el exerciţiu de stil. Uşurinţa şi dexteritatea acestor exerciţii sînt surprinzătoare, Totul este făcut parcă din amuzament, cu sentimentul jocului, deşi poetul apare de multe ori în ipostaze meditative, romanţios-erotice, grav existenţiale. Dar într-adevăr organice rămîn jovialitatea invenţiei limbajului şi bucuria subtilităţilor formale. Sensibilitatea sa este livrescăt". Secretul acestei critici este de a menţine echilibrul între judecată, distanţă, bazată pe idee, şi intuiţia unei consistenţe specifice a lirismului, între abstract şi concret. Petru Poantă este un critic de formulă: spontană, neprevăzută, şi de aceea sugestivă. Articolul lui nu pare de obicei construit, ci mai degrabă neglijent. Demonstraţia înaintează prin atracţia exemplelor, ca o sondă spaţială printre planete. Evidentă economie de combustibil la plecare: pentru ca, pe parcurs, comentatorul să profite de tot ce-i oferă textul, acomodîndu-se facil. E probabil ca acest impresionism să fie efectul unor trucuri şi ca, la o lectură repetată, unele articole să-şi revele construcţia, însă aerul lor liber, nonşalant, deloc pedant, obţinut cu greu sau dintr-odată, nu ştiu, este lucrul important. Cuvintele necesare îi vin criticului pe limbă parcă fără efort. Limbajul îi este înlesnit, necăutat, expresia destul de plastică şi de colorată. Accentul nu cade pe vreun protocol, pe formele amînării emoţiei critice' ci pe caracterizare, succintă şi adesea memorabilă. Miezul fiecărui articol poate fi descojit uşor: *„în simplitatea lui* - spune criticul despre «cîntecul» din ***Declaraţia patetică*** a lui M.R. Paraschivescu - *are ceva implacabil, rechizitorial. Privită atent, ţesătura e complicată. Poezia e cînd eterică sau rafinată, cind modestă, polemică, urîtă chiar; se avîntă într-o metaforă cvasi-obscură, ca o iluminare bruscă, ori relatează un fapt banal, jurnalier, familiar; mingile sau înfierează, cîntă ori ţipă. Este colocvială, orgolioasă uneori, umilă alteori, fantastă sau naturalistă".* Colocvială este critica lui Petru Poantă însuşi, destul de tehnică în fond, însă

uzînd de un vocabular curent Tentaţia pozitivismului structuralist nu se simte. Criticul pare perfect satisfăcut de ceea ce-i oferă, în materie, impresionismului antebelic.

El îşi reprimă neîndoielnic o vocaţie pur artistică. Putem cita cîteva „portrete" introduse în cronici (şi justificate în articolul despre Mircea Ivănescu), ca o tentativă de a împăca austeritatea tehnică a genului cu cine ştie ce nostalgii creatoare. Aceste portrete sînt scrise, în spiritul lui

Călinescu, cu evident talent. M. Ivănescu: *„Cine-l cunoaşte, ştie că existenţa sa pare a fi o ficţiune: cu mersul său somnambulic, ca o rătăcire; cu surîsul derizoriu şi astral, înflorit pe faţa veştedă, subţiată prin cultură şi angelic tumefiată în «paradisurile artificiale». Este o «himeră» asemeni «măştilor» care-i blntuie poezia".* Dorin Tudoran: „ *Figură tipică de muntean, subţiat prin «civilizaţia» calamburului şi a «bîrfei» benigne, manierat în gesturi, dar avînd plăcerea publică a limbajului gros, ironic, D. T. este un ingenios care, dacă are nu are gustul organic al rafinamentului, are dexteritatea de a produce iluzia lui".* Adrian Popescu: *„Candoarea mieroasă a omului, un permanent aer de aiurealâ şi confuzie, dar şi de suavitate aproape angelică, pe care îl degajă în faţa unui necunoscut, lasă impresia unui copil. In afara unor rare stări euforice provocate, prezenţa sa este întotdeauna benignă, în aparenţă, are «morala» naturală a regnului vegetal, mai exact a unei plante de deşert care nu-şi cultivă ghimpii decîl pentru apărare. Un retractil, prin urmare, o existenţă orizontală. Vitalitatea sa este de interior, nu are explozii la faţadă. Ştie să treacă neobservat, se adaptează uşor situaţiilor, însă din generozitate şi prudenţă nu din conformism. Chiar mersul îi este mai mult o alunecare, dar precipitată parcă, insinuantă Această «natură» domoală, rafinată prin cultură, extrem de sensibilă, paradoxal, are un rîs strident, cu ţiuituri scurte, ireal-demonice, un rîs venit din Umbria sa imaginară, pe care trebuie s-o simţim sălbatică în puritatea ei".* Legătura acestor portrete cu opera poeţilor se vede numaidecît.

Despre proză, Petru Poantă scrie mai rar, şi fără strălucire. Cu excepţia unui eseu care aplică la Creangă teza carnavalescului a lui M. Bahtin, restul nu e caracteristic. Cronicarul „Stelei" rămîne unul al poeziei. De altfel, şi cărţile lui anterioare aveau în vedere poezia. Articolele din ***Radiografii*** îşi onorează titlul. Singura imputaţie mai gravă ce li se poate aduce o repetă, într-un fel, pe aceea de la ***Modalităţi*** *lirice* ***contemporane:*** lipsa unei clare scări a valorilor. Sigur, din ton, din cuvinte, un cititor atent poate deduce o

mulţime de nuanţe, însă o cronică nu se poate mărgini la judecăţi implicite. Petru Poantă însuşi o spune: ea mai mult afirmă, decît dovedeşte. Totul este, deci, cît de limpede afirmă şi neagă. Iar dacă nu reuşeşte s-o facă destul de bine, e preferabil să aleagă doar autori indiscutabili. Nu toţi geniali, dar nici mediocrităţi patente, în cazul contrar, putem suspecta pe critic de convenţionalism sau de ipocrizie. Din nefericire, printre rîndurile articolelor lui Petru Poantă, îi putem citi, vai, uneori, destul de desluşit, relaţiile sociale. Destule din aceste articole radiografiază neantul cel mai pur. Criticul nu s-a mărginit să publice în revistă însemnările de

379

acest fel, le-a reluat într-o carte. Aici e un ciudat risc pentru un critic: acela ca, facînd „plauzibili" autori ce nu sînt decît simpli veleitari (şi un critic înzestrat ştie să se facă crezut), să-şi piardă cu vremea creditul, chiar şi cînd spune adevărul curat.

(România literară, nr. 4, 1979)

380

Alexandru Dobrescu **ALEXANDRU DOBRESCU „Foiletoane"**

Nu încape îndoială că Alexandru Dobrescu are stofa de cronicar literar (sau, ceea ce nu e chiar acelaşi lucru, de foiletonist, cum spune el). Dintre toţi tinerii critici promovaţi, în urmă cu şapte-opt ani, de către Corneliu Ştefanache la „Convorbiri literare", el pare personalitatea cea mai puternică, (a debutat mi se pare la revista studenţească „Alma mater"). Articolele din care şi-a alcătuit prima carte *(Foiletoane)* constituie cea mai bună dovadă: clare şi nete, ca atitudine, scrise într-un stil direct, cîteodată aproape tăios. Obiectul tuturor îl formează volume de critică apărute în ultimul deceniu: cronicarul s-a specializat în critica criticii. Să fie cauza doar repartizarea iniţială a rubricilor din revistă? Nu-mi amintesc să-i fi citit nici în altă parte articole despre poezie ori proză. Această limitare (voită sau întîmplătoare) este destul de curioasă (cu excepţia lui Virgil Ardeleanu, specializat în critica de proză, nu mai cunosc alt exemplu) şi, oricît de remarcabile i-ar fi cronicile despre cărţi de critică. Alexandru .Dobrescu nu poate rămîne la nesfîrşit criticul criticilor. Un critic trebuie să fie un cititor complet, aceasta fiind deosebirea principală de amatorul care citeşte în funcţie de preferinţe, însă n-aş fi sincer dacă n-aş spune că *Foiletoanele* au profitat oarecum de pe urma specializării decise, creîndu-şi repede un limbaj deplin profesionalizat şi stereotipiile

necesare. Mai vechile articole, dacă ţin bine minte, erau încă ezitante, nu atît ca judecată (foarte hotărîtă de la început), cît ca structură, abuzînd de introduceri şi paranteze. Cele care au fost culese pentru volum (în general, mai noi) au standarde precise, sînt edificatoare şi ca strategie, nu numai ca conţinut. Alexandru Dobrescu a învăţat să taie tot ce prisoseşte şi să pună punctele pe i. Jurnalistica literară pare facilă ochiului superficial, dar e o meserie ca oricare alta. Nu mă refer doar la riscul de a aprecia pe loc, fără putinţa unui consult cu alţii, orice carte, dar chiar la compunerea articolului. Nimeni nu deschide o revistă culturală spre a citi studii savante, compacte, cu subsoluri ce atîrnă ca nişte ugere pline. Dar un articol publicistic ce ar fi pur şi simplu improvizat ar îndepărta în egală măsură pe cititor. Trebuie să cunoşti mersul pe sîrmă între seriozitate şi nonşalanţă, să captezi atenţia fără a trişa. Alexandru Dobrescu e un bun cronicar şi fiindcă are în sînge această tehnică. Spre deosebire de majoritatea criticilor, el şi-a asumat de altfel din capul locului condiţia de foiletonist, de critic de gazetă, cu alte cuvinte. Cronica e o specie a

jurnalismului literar, care în alte ţări s-a degradat (ce distanţă între Sainte-Beuve, de pildă, şi recenzenţii francezi de astăzi!), dar care la noi continuă să joace un rol de frunte. Se vede că literatura are încă nevoie de această instanţă de control. După Petru Poantă, care, în prefaţa la ***Radiografii,*** i-a constatat şi utilitatea, şi nobleţea, iată un alt tînăr critic ce nu se sfieşte să-şi intituleze simplu *Foiletoane* întîia carte, mai mult, să ironizeze de cîte ori i se iveşte ocazia teama multor critici de a ieşi în lume cu volume de recenzii. Cînd Pompiliu Constantinescu sau Perpessicius au fost în primul rînd cronicari, iar volumele lor cuprind aproape numai cronici, nu e o înjosire, ci, din contra, să vrei să fii cronicar: cronicar şi nimic mai mult, dar nici mai puţin decît atît, cum ar fi zis E. Lovinescu. Nu ştiu ce va face Alexandru Dobrescu de aici înainte. Va continua poate să comenteze literatura curentă, în acest caz, el trebuie să rămînă convins, cum pare a fi acum, că foiletonul nu e (deşi unii aşa îl socotesc) un exerciţiu pentru întreprinderi mai ambiţioase, ci o specie majoră a criticii, iar adevăratul cronicar, o instituţie indispensabilă.

In prima parte a volumului, găsim grupate şase articole ceva mai ample despre critici aşa-zicînd clasici. Toate au ca idee subtextuală ori afirmată necesitatea polemicii. Alexandru Dobrescu pare foarte interesat de polemică sub toate raporturile: cultural, istoric, tehnic. Gherea e comparat ca polemist tu Maiorescu, în cîteva formule sesizante: unul e socratic şi dialectician, celălalt

oracular şi dogmatic. Maiorescu fiind aristocratul în polemică, Gherea introduce principiul egalităţii. Presărat de idei surprinzătoare este şi articolul despre Ibrăileanu. Tînărul gherist şi socialist continuă în polemică tradiţia aristocratismului maiorescian: lucru încă o dată paradoxal, dacă avem în vedere diminuarea consecventă de către Ibrăileanu a acţiunii criticii maioresciene. Alexandru Dobrescu analizează premisa acestei diminuări în ***Spiritul critic în cultura românească*** şi-i denunţă caracterul sofistic. Admiraţia criticului ieşean faţă de Ibrăileanu e perfect lucidă, în deosebire de cultul nediferenţiat al altor concetăţeni ai săi. Se ştie că pentru Ibrăileanu toate ideile maioresciene s-ar afla în germene la Kogălniceanu şi Russo. O idee are valoare în cultură, spune Alexandru Dobrescu, prin urmările ei. Nu e important atît cel care a af\rmat-o întîi, cît cel care a lucrat metodic pentru a o aplica. Ar trebui poate precizat: nu cine începe o acţiune contează, ci acela care o duce la bun sfirşit. Noi avem nenumăraţi pionieri în cultură şi puţini oameni răbdători, care să meargă pînă la capăt. Nu e chiar ideea recentă de protocronism un fel de consolare iluzorie pentru neputinţa de a sfîrşi atîtea minunate începuturi? în legătură cu protocronismul: Alexandru

Dobrescu găseşte, într-un spiritual şi just articol ***(Fantasii răsăritene)*** că teoria lui Edgar Papu n-ar fi în esenţă decît *„ o extindere la nivelul, mapamondului"* a ipotezei mele privitoare la obsesia începutului pe care am propus-o în ***Contradicţia lui Maiorescu.*** Declin fără părere de rău această onoare. Eu am susţinut cu totul altceva şi anume că omul de cultură român a avut preocuparea obsedantă de a lua totul de la capăt, însă pe un fond de scepticism (de unde *contradicţia)* care l-a împins să bănuiască sub orice construcţie nouă un zid părăsit şi neisprăvit. Protocroniştii cred că mulţi scriitori români sînt precursori fără s-o ştie. Diferenţa e clară: obsesia întîietăţii, sceptic ruinată dinăuntru, nu e acelaşi lucru cu o întîietate presupus reală care se ignoră, fie şi numai pentru faptul că o prezumţie n-are cum fi identificată cu o lucrare naivă, anticipînd în necunoştinţă de cauză.

Portretele unor critici (din primele două secţiuni ale ***Foiletoanelor)*** sînt admirabile. Articolul începe de obicei prin încercarea de a capta atenţia cu o idee nouă ori aşezată într-o perspectivă neaşteptată; urmează ilustrările de rigoare, prin ample citate, sau numai discutarea mecanismului critic, a ideologiei critice etc. Totul, concis, rapid, în cîteva linii. Alexandru Dobrescu e, în majoritatea articolelor sale, un critic neprotocolar şi categoric. Comparînd, el

defineşte, determină, măsoară. Stilul nu e deloc „literar", ci aşa-zicînd pur critic, stil al formulei definitorii. Articolul despre Octav Şuluţiu începe cu o suită de definiţii.

„ Dacă Perpessicius e familiar cu sistem, Octav Şuluţiu e astfel de la natură O natură năvalnică, ce simte nevoia să se exprime şi o face numai în forme radicale. Totul e încărcat de afectivitate ~ vreau să spun, deformat de ea, pentru că la Şuluţiu afirmaţia devine apologie, refuzul se transformă în negaţiune completă, chiar simpla disociere teoretică lasă impresia masivelor dislocări de rocă ".

Metafora de la urmă e o raritate în acest stil ce are ambiţia de a datora cît mai puţin „literaturii". Articolul despre Ş. Cioculescu se încheie cu un „portret": *,,Şerban Cioculescu este un intelectual de rafinament (urmare educaţiei la o cultură de tradiţie) şi această elevaţie explică, la rindu-i, interesul pentru nimicuri, fundamentale într-o optică de colecţionar, şi renunţarea la experienţele critice de amploare, în* ***Itinerar critic*** *atracţia pentru faptul istoric este manie de rafinat, ca atîtea altele; un soi de blazare a criticului, dispus să cheltuiască aproape trei decenii în degustări pedante ".*

Multe formule sînt de o laconică expresivitate. Iuţeala aceasta de condei (condiţie a foiletonismului) e vinovată cîteodată de un neplăcut aer de familiaritate, pe care-l simţim în articole, de.oralitate

nestînjenită. Criticul scrie: „la o adică", „peste toate"; el ia peste picior cultura lui Caragiale zicînd că „nenea lancu", la „Timpul", va fi fost „pus în temă" de Eminescu în privinţa filosofici lui Kierkegaard; în fine, traduce înţelesul cîte unei propoziţii critice îrk felul următor: *„Ce sens are să te conving că n-ai dreptate, cînd dumneata nici n-ai înţeles bine ce am spus?",* afectînd adică tonul conversaţiei amicale. Badineria îmi displace în critică, unde naturaleţea e valabilă numai cînd e contrafăcută. Se vede lesne pe obrazul nefardat al criticii lui Alexandru Dobrescu orice emoţie. Se vede de exemplu cînd articolul e scris cu plăcere sau în silă. Afinităţile, antipatiile ori chiar veleităţile autorului sînt aproape evidente. Sinceritatea e uneori ostentativă: *„Personal nu agreez o asemenea retorică, susceptibilă de ambiguitate",* scrie Alexandru Dobrescu despre maniera lui Lucian Raicu. Definind arta lui Perpessicius ca un mod de ascundere a ideii, pînă la a da aparenţa contrariului ei, Alexandru Dobrescu ne lasă să înţelegem fără dubiu că o astfel de artă îi este, lui, în principiu străină, în adevăr, atît în recenzii, cît şi în articole

polemice (cum ar fi cele contra lui I. Constantinescu ori M. Drăgan), totul e pe faţă, indiscutabil, luminat în toate unghiurile, însă sînt şi două-trei excepţii care confirmă regula şi care pot indica o varietate mai mare a resurselor expresive ale cronicarului. Poate că simpatia (în ciuda deosebirilor de program) pentru Perpessicius şi L. Raicu de aici izvorăşte. Un articol despre Constantin Ciopraga se bazează în întregime pe ceea ce aş numi falsa concesie. Pînă şi înfăţişarea protocolară e suspectă: *„Ne-am obişnuit să descoperim în cărţile lui Constantin Ciopraga o critică in haine de seară, vreau să zic — scrobită, sobră, de o răceală ce mai mult îndepărtează decît impune, ferită de stridenţe, mereu egală cu sine, într-un stil ventral, academic, lipsit deci de participare, dacă nu şi de afectare".* Criticul ia cu două mîini ce a dat cu una. Fraza se goleşte subit de orice apreciere, rămînînd constatativă. Dar constatarea aceasta aparent obiectivă împunge cu un vîrf de ac înveninat: „ *De fapt, Const. Ciopraga are ambiţia de a repeta experienţa şi destinul autorului Adelei, ale cărui obsesii şi le însuşeşte - e drept, la altă temperatură,' semn al constituţiei deosebite".* Mai era vorbă? Prima parte a articolului despre M. Ungheanu ar putea ilustra un studiu despre ironie; pe cel mai serios ton din lume, criticul afirmă enormităţi: *„Stilul e omul - credea Buffon şi nu ştiu, pînă acum, nici un exemplu în stare să-l contrazică. Nici chiar acela al lui M. Ungheanu, critic prolific, şi care aspiră la foto/iul supremei autorităţi prin demersuri formulate de o manieră ce violentează normele constituite ale limbii La acest nivel, el este un*

revoluţionar, un spirit pe care închistatele reguli tradiţionale îl sufocă, un înainte mergător..." Şi, cu aerul că rezumă părerea lui M. Ungheanu însuşi despre stil, conchide: *„Se cuvine să rupem o dată pentru totdeauna, cu rigorile formaliste, care ne împiedică, cel mai ades, să ajungem la ţesătura ideatică a textelor".* Iată, pentru cunoscător, chiar stilul de campanie al înainte mergătorului.

Foiletoanele confirmă o vocaţie critică şi conţin promisiunea unei remarcabile cariere de cronicar literar.

(România literară, nr. 35, 1979)

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

ALEX. ŞTEFĂNESCU „Prim plan"

„Dacă nu exista, Mircea Dinescu trebuia inventat", scrie Alex. Ştefanescu în chiar cea dintîi frază a articolului consacrat poetului ***Elogiilor de cînd eram mai tînăr.*** După cîteva alerte ^date bibliografice, el continuă cu o fixare a locului poetului în contextul debutului său intempestiv: *„Cînd a apărut Mircea Dinescu în poezia noastră, «necuvintele» lui Nichita Stănescu erau considerate de mulţi autori şi chiar de cititori (adeseori din snobism) singurul limbaj liric posibil. Prezentau, printre altele, avantajul că făceau greu de sesizat lipsa de înzestrare a celor care le foloseau (situaţie paradoxală, deoarece inventatorul lor era mai mult decît înzestrat), în plini' glorie a necuvintelor, Mircea Dinescu a propus o poezie compusă dm cuvinte şi a făcut-o cu atît aplomb, cu atîta ingenuitate şi mai ales cu atîta talent, incit a apărut tuturor ca un inaugurator".* Aceste abrupte consideraţii sînt sprijinite mai puţin, cum ar fi fost poate de aşteptat, pe analiza textelor şi mai mult de psihologia autorului, prinsă în două portrete sugestive. 11 reproduc pe al doilea: *„Mircea Dinescu devine, în această perioadă a evoluţiei sale, un şerif la New York, un Charles Chaplin cu o floare la butonieră, sfidînd ropotul asurzitor al marşului realităţii, un omuleţ al lui Gopo care duce degetul la gură şi cere linişte cînd o explozie nucleară ameninţă să tulbure somnul unui copil".* Şi articolul se încheie cu o privire de sus, menită să aibă efectul căderii unei cortine: „ *Mircea Dinescu, cu farmecul său de fiinţă liberă, conferă autenticitate şi forţă de persuasiune poeziei de atitudine socială".* Acest scenariu se repetă, cu variaţii obligatorii, în aproape toate cele treizeci şi cinci de articole care alcătuiesc recentul ***Prim plan*** (Editura *Eminescu)* al lui'Alex. Ştefanescu şi pe care revista ,,Tomis" le-a găzduit cîndva ca pe tot atîtea capitole ale unei proiectate şi mereu amînate ***Istorii exacte a literaturii române contemporane.***

Pornind de aici, ne putem face o idee limpede atît de intenţiile autorului, cît şi de mijloacele de care el se slujeşte. Alex. Ştefanescu este un critic foarte talentat, care şi-a făcut mîna, cum se spune, în gazetărie literară (şi nu numai literară). Am remarcat şi altă dată că el şi alţii dintre confraţii lui de vîrstă vin în cronica şi recenzia de carte nu dinspre învăţămînt, ca înaintaşii lor, care de la întemeierea disciplinei, au fost de obicei profesori, fie de liceu, fie de uni-, ersitate, ci dinspre gazetărie. Acum vreo douăzeci de ani a existat o polemică pe această temă, unora dintre profesorii noştri părîndu-li-se că tinerii

publicişti care eram noi pe atunci contravin, în articolele din reviste, normelor de seriozitate ştiinţifică în vigoare, însă, lăsînd la o parte această din

urmă impresie, care exprima doar o furie de moment, o adevărată ruptură metodologică şi stilistică între critica didactică şi cea publicistică nu se produsese încă şi poate nu s-a produs nici mai tîrziu; în orice caz, deosebirile de obiect, de obiectiv şi de ton sînt mult mai mari astăzi decît ieri. Dintre toţi comentatorii actualităţii literare, Alex. Ştefănescu este cel mai departe de didacticismul (oricît de bine ascuns) al cronicii tradiţionale, şi cel mai avansat pe drumul unei întîmpinări de tip jurnalistic, care are alte standarde şi se adresează, în principiu, unui public nou. într-un fel, articolele lui seamănă din ce în ce mai mult cu ale cronicarilor din presa franceză de azi, un Angelor Rinaldi, de pildă.

Extrasele din textul despre Mircea Dinescu sînt semnificative şi putem demonstra, pe baza lor, felul în care Alex. Ştefanescu îşi concepe comentariile. Se caută, .mai întîi, o formulă epatantă de introducere, menită să creeze o impresie de spectaculos şi să atragă atenţia cititorului obosit, *„în deceniul şapte, Marin Sorescu era la fel de popular în România ca Johann Strauss, în Austria, la sfirşitul secolului XIX".* Aşa începe articolul despre autorul lui ***Iona.*** Pandantul este formula finală, de acelaşi tip. Iată cum se încheie articolul despre C. Ţoiu: *„După ce a mai dat publicităţii o culegere de articole -* ***Alte*** *pretexte,* 1977 *— scrise mai demult, el a fost parcă absorbit definitiv de un cult al* ***Galeriei*** *cu viţă* ***sălbatică,*** *administrîndu-i gloria şi încercînd fără succes să fugă de ea prin scrierea altor romane".* Ai doilea element al scenariului este găsirea unui punct de interes în jurul căruia să se rotească discuţia, căci nu poate fi niciodată vorba în aceste texte foarte concise de descriere minuţioasă a cărţilor, ci doar de sugerarea facturii şi însemnătăţii lor. Am văzut că la Dinescu „problema" centrală era modificarea tipului de poezie dominant datorat influenţei lui Nichita Stănescu. La George Bălăiţă, acest punct de interes maxim este oferit de ideea că romancierul ar fi întins criticilor, în ***Lumea în*** *două zile,* o adevărată capcană, în sensul că a scris exact romanul - plin de presupuse simboluri, etajat ca o plăcintă de foi, esoteric etc. - pe care supercititorii epocii îl pretindeau spre a-şi valorifica înclinaţiile lor preponderent hermeneutice. în cazul lui V. Em. Galan, „problema" e dată de astronomica distanţă dintre notorietatea pe care autorul romanului ***Bărăgan*** a avut-o cîndva şi anonimatul în care se află el în deceniile din urmă. A treia însuşire a articolelor este predilecţia pentru portret şi, încă, nu pentru unul izvorît din operă, ci pentru unul care combină împrejurări reale, amintiri,

observaţii, cu situaţii pur literare. Un portret, aşadar, mai curînd de reporter decît de critic, memorabil adesea, căci Alex. Ştefănescu are inteligenţă şi umor, un portret picant şi captivant. *„(V. Em. Galan) locuieşte, ca şi M. Beniuc, pe Grădina Bordei, stradă încărcată de verdeaţă, dar, spre deosebire de poet, nu primeşte vizitatori. Are mai curînd atitudinea lui Niculae Moromete din* ***Marele singuratic*** *(care, la rîndul lui, urma un îndemn al lui Voltaire): stă izolat de lume şi îşi lucrează singur grădina. Poartă o salopetă chiar de grădinar, înainte de a reteza cu foarfecă o mlădiţă uscată de trandafir, o cercetează de foarte aproape, prin numeroasele sale dioptrii, şi o pipăie cu mişcări nesigure, de om cu sănătatea şubredă. Cînd împingi portiţa scîrţiitoare şi îţi exprimi dorinţa de a-i vorbi, te priveşte, bineînţeles, cu suspiciune, apoi te întreabă de-a dreptul: «Din partea cui vii?» întrebarea în loc să te ofenseze, te impresionează, facîndu-te să te gîndeşti la drama celui care de mulţi ani aşteaptă un mesager. «Nu vin din partea nimănui. Poate din partea istoriei literaturii...»".* Aceste portrete, ca un fel de **croquis de memoire** ale lui Jean Cau trecut la critică literară propriu-zisă, conţin nota lor netăgăduită de intuiţie. Ele pot fi cîteodată extrem de maliţioase ori chiar nedrepte. *„După demersurile sisifice pe care le-a făcut pentru a publica ediţia a doua din* ***Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*** *a lui G. Călinescu (act de exemplar devotament, încununat de succes), Al. Piru şi-a îngăduit să povestească şi el istoria literaturii române. Să o povestească de parcă s-ar afla pe o insulă, în mijlocul oceanului, departe de fişierul său şi de rumoarea cafenelelor literare, pentru un Vineri care îl ascultă nemişcat, atent mai ales la perfecta articulare 'a frazelor".* Ironia trece, în astfel de împrejurări, pragul care o desparte de cruzime şi uşurinţa caracterizării face pasul spre frivolitate: *„Şt. Aug. Doinaş, cu structura sa de om profund serios, satisface conştiincios aceste aşteptări, introducînd cu maximă punctualitate rimele necesare şi concepîndfinaluri apoteotice. Cînd încearcă, totuşi, să cocheteze cu un artist, să devină imprevizibil, el seamănă cu fata bătrînă din* ***Vară şi fum,*** *care, sfătuită să meargă legănînd din şolduri, o face stîngaci, ca şi cum ar şchiopăta",* în al patrulea rînd, cum s-a putut deja observa din citate, limbajul acestei critici este potrivit cu scopul lui principal, de a obţine un anume succes de public. Alex. Ştefănescu este expert în comparaţii şocante şi aproximative: numeroasele traduceri l-au transformat pe Marin Sorescu „ *într-un Ilie Năstase al poeziei româneşti"* sau *„C. Ţoiu a dovedit că este nu un crai de Curtea-Veche, ci un Giuseppe Tomasi di Lampedusa".* Caracterizările ori definiţiile lui apelează de regulă la termeni din

domenii (cinematograf, politică, sport) care, dacă n-au legătură cu literatura, sînt bine cunoscuţi cititorului mediu. Trebuie să admit că mie mi s-a făcut o favoare, comparat fiind cu o... balerină.

Ar fi incorect să neg valoarea şi eficacitatea acestui mod de critică. De multe ori, observaţiile şi analizele lui Alex. Ştefănescu sînt originale şi au o percutantă care nu-ţi permite să le uiţi uşor. Cu unele dintre ele (şi cu expresia lor) sînt, firește, de acord: „escamotarea" eului în lirica bătrîneţii lui Blaga; funcţia de „trezorier" al operei lui Caragiale şi Arghezi pe care a îndeplinit-o Ş. Cioculescu; tendinţa *estetizantă* din proza lui E. Barbu, care a devenit tot mai „literară" şi care aruncă o lumină nouă asupra unui roman, ce ne păruse odinioară atît de plin de viaţă, ca ***Groapa;*** influenţa „ocultă" a poeziei lui Geo Dumitrescu; „puritatea" pe care o capătă la C. Ţoiu romanul obsedantului deceniu (la care aş fi adăugat că puţini scriitori contemporani au fost mai sensibili la riscul *extremismelor* politico-ideologice decît autorul ***Căderii în lume,*** care nu e un tolerant faţă de ele, ci un subtil critic al lor); aspectul aluziv şi mitizant este mai propriu poeziei lui Sorescu decît acela demitizant şi aşa mai departe. Cu altele sînt în dezacord: Ivasiuc şi Doinaş n-au talent; din opera Măriei Banuş nu rămîne valabil decît volumul de debut; istoria consacrată literaturii vechi de Al. Piru şi articolele lui ticsite de informaţii *,,mi folosesc, uneori, nimănui";* Marin Preda e mai important ca personaj decît llie Moromete; proza socială a lui Buzura „ *tinde spre o imagine generală voaiată, asemănătoare cu fotografiile spiritiste din trista şi elucubranta carte a lui Hasdeu,* ***Sic cognito"*** şi altele.

Dacă am de făcut o obiecţie mai generală ***Prim planului,*** ea *se* referă la reversul eficacităţii înseşi dorite de către autor, şi anume la pierderea nuanţelor. Alex. Ştefănescu sacrifică spiritului de geometrie o bună parte din spiritul de fineţe necesar criticii la fel ca sarea în bucate. Defectul portretelor provine din principala lor calitate; sînt prea tranşante. Nu cunosc un critic care să taie mai cu plăcere nodurile gordiene (pe unde nu le află, le inventează) decît Alex. Ştefănescu. Au fost E. Lovinescu şi G. Călinescu de păreri opuse în privinţa „sincerităţii" lirice a lui Bacovia, ceea ce a atras o lungă polemică a urmaşilor lor? Vine Alex. Ştefănescu şi rezolvă totul cu o lovitură: „ *Este evident că ambii critici au dreptate, fiecare din punctul său de vedere. Totul depinde de accepţia pe care o dăm noţiunii de sinceritate a poeziei: absenţă a raţionalizării sau absenţă a artistizării".* Ce simple ar fi fost toate pe lumea

asta a literaturii dacă am putea tăia nodurile cu sabia! Mai ales cînd frînghia este înnodată **ad hoc;**

ar fi surprinzător că T. Arghezi nu s-a prăbuşit moral imediat după 1948, cînd a fost contestat „oficial" de Sorin Toma, căci poetul *„practic, necontestat"* niciodată înainte, nu avea experienţa acestui gen de relaţii. Cum, adică, n-a fost Arghezi niciodată contestat înainte de 1948? Trebuie să observ fără plăcere că sînt destule împrejurări în care critica lui Alex. Ştefănescu se informează din zvon public *(„se zvonea, de exemplu, că subţirea culegere de nuvele* - a lui Bănulescu, N.M., - *atrăsese atenţia străinătăţii şi că fusese propusă pentru Premiul Nobel")* sau plăteşte un tribut exagerat aproximaţiei şi vagului. In unele cazuri, e drept, autorul are absolută trebuinţă de aceste informaţii de a doua mînă, neverificate, neverificabile ori pur şi " simplu false, ca să-şi construiască pe temelia lor ipotezele personale. Combătînd, pe drept cuvînt, pe cei care i-au negat lui Gh. Grigurcu valoarea de critic şi de poet, are ideea a de mă număra printre ei; i-aş fi „ *explicat (lui Grigurcu)* ***ex catliedra*** *cam cum este cu literatura "* şi i-aş fi *„lăudat versurile considerîndu-le la fel de bune ca ale unui începător, fon Bogdan Lefter".* Mă tem că îi va trebui mult timp lui Alex. Ştefănescu ca să găsească în vreun articol al meu un sprijin moral ori material pentru asemenea năzdrăvane convingeri. Şi de cînd compararea a doi poeţi a devenit ruşinoasă? Ca să nu mai spun că eu am scris despre poezia lui Grigurcu mult mai favorabil decît -scrie autorul ***Prim planului,*** căruia i se pare că ea nu are *„anvergura necesară pentru exprimarea marilor trăiri".* Nu mă bate gîndul să discut acum pe tema marilor şi micilor trăiri poetice (nu înţeleg această ierarhie), dar nu mă pot abţine să nu protestez cînd mi se atribuie afirmaţii şi intenţii ca acelea (similare) care urmează: *„în mod consecvent a scris despre el Nicolae Manolescu. Dar cum? Cu o admiraţie (discret) ironică, cu convingerea intimă că drumul ales de Valeriu Cristea este fără şansă".* Nu-mi recunosc deloc această convingere intimă, cît despre cea public exprimată, e lesne de văzut că nu conţine nici o ironie, chiar dacă admiraţia mea faţă de Valeriu Cristea nu implică identitatea absolută de opinii. Regret aceste deformări ale adevărului, ca şi efectele ieftine, decorurile de carton în slujba cărora ele sînt puse. Alex. Ştefănescu n-are nici un motiv să se teamă că talentul lui de portretist sau ochiul lui de critic vor pierde printr-o ţinută mai supravegheată, printr-o grijă mai mare arătată nuanţelor.

(România literară, nr. 8, 1988)

Marian Papahagi **MARIAN PAPAHAGI „Exerciţii de lectură"**

Debutul lui Marian Papahagi ***(Exerciţii de lectură)*** mi-l aminteşte pe acela mai vechi al lui Liviu Petrescu: aceeaşi critică inteligentă şi cultivată, acelaşi stil academic, distant, fără familiaritatea zgomotos orală a unora dintre tinerii publicişti, de o eleganţă protocolară şi, ah, demodată *(„cine va avea bunăvoinţa să confrunte ideile lui Ortega y Gasset cu poetica lui Ion Barbu... ").* Comentînd, la rubrica lui, ***Exerciţiile de lectură,*** L. Ulici a văzut în autor un eseist, însă dacă nu ne lăsăm sugestionaţi de modestia ironică a titlului, trebuie să spunem că puţine lucruri din carte au cu adevărat caracter de exerciţiu, încercare, eseu. Marian Papahagî e un „studios", în ambele sensuri ale cuvîntului, cu solidă formaţie filologică: scrie o critică de interpretare, minuţioasă, sistematică, de tipul *close reading.* Ceea ce ne atrage atenţia la el e mai puţin imaginaţia şi mai mult modul foarte aplicat în care îşi fundamentează părerile. Cîteva studii din volum sînt de aspect monografic. O latură didacticistă chiar e de notat în texte probabil mai vechi, resorbită pe urmă, cînd structura a devenit mai liberă, deşi nu pe de-a-ntregul, dovadă frecvenţa unor astfel de exprimări: *„să revenim la. .. ", „ca să ne întoarcem de unde am plecat... ", „relu'md discuţia într-un punct de unde am lăsat-o întreruptă... ".* Aceste reminiscenţe trădează un spirit ce urmăreşte mai curînd să provoace convingeri decît să placă şi o metodă lentă, de gradare cu grijă a cunoştinţelor, învăluitoare şi insiduoasă.

Sînt interesante şi opiniile criticului însuşi despre critică, în care cred a observa între altele tocmai această ezitare între o critică ce caută să obţină adeziunea la punctul ei de vedere şi una satisfăcută să i se recunoască sinceritatea mobilurilor: *„Nici o critică* - scrie Marian Papahagi în ***Pretext*** *— nu e scutită de o apodictică a sa, sui generis, care pleacă de la premisa că rezultatul ei s-a obţinut pe deplin atunci cînd un număr - teoretic cit mai mare - de oameni nevinovaţi, neobligaţi să-i cunoască ideile, ajung la aceeaşi părere cu ea! In realitate, orice comentator literar ar trebui să-şi dorească un singur lucru: si anume acela ca nimeni să nu conteste sinceritatea şi iubirea de literatură pe care el le aşează la temelia cărţii sale ".* Lucrul devine şi mai clar cînd, reluînd distincţia lui Eliot între „înţelegere" şi „explicare", o agravează pînă la a-i da înfăţişarea unei antinomii: adevăratul critic este acela care a pierdut plăcerea cititului, adică „iubirea de literatură"; şi chiar dacă „explicarea" mai cheamă uneori

„înţelegerea", ca dintr-un fel de nostalgie a criticului după condiţia lui originară de cititor inocent, esenţială rămîne „această incapacitate de opţiune definitivă între plăcerea provenită din înţelegerea simpatetică" a operelor. Incapacitatea din care se naşte „utopia" criticii.

Studiile propriu-zise sînt, aproape toate, temeinice, simpatic savante, pline de idei şi asociaţii, încercînd (şi uneori reuşind) să ne impună o perspectivă nouă asupra operei. Inventivitatea lui Marian Papahagi este de un tip special: este un icombat d'abordage. Una din asemănările lui Liviu Petrescu din ***Realitate şi romanesc*** aici trebuie căutată. Amîndoi par a citi opera literară din unghiul străin al unei teorii, teze, fraze, dacă nu descoperite întîmplător, în orice caz destul de îndepărtate de opera însăşi încît să creeze această impresie; cu alte cuvinte, nu lectura directă le dezvăluie structura pe care se aplică, au nevoie de acest intermediar care joacă rolul de revelator. Spre a dovedi de exemplu existenţa unei „poezii a iubirii" (deşi nu şi a unor „poezii de dragoste") la Ion Barbu, criticul pleacă de la cîteva propoziţii din *Also* ***sprach Zarathustra*** şi de la teza principală a lui Gasset din ***La dez/iumanizacion del arte.*** Nici măcar cunoscute obligatoriu poetului român (mă refer la eseul lui Gasset din 1927), ele îi explică poetica şi deopotrivă lirica; atît iubirea nietzscheeană pentru „îndepărtat şi înalt", cît şi sensul „dezumanizării" de la Gasset se regăseşte (de ce n-aş spune-o: surprinzător) la Barbu. Criticul rezumă astfel ideea: *„Maniera sa poetică este «dezumanizată» atît în poeziile primului ciclu, cît şi în ale celor trei cicluri mai importante. Ion Barbu a parcurs însă singur o întreagă evoluţie a poeziei de la romantism la poezia modernă. Poezie a iubirii pentru îndepărtat şi înalt, poezia primei maniere barbiene era o continuare romantică parnasiană şi se contura în linie nietzscheeană Poezia din* ***Joc secund*** *încorporează experienţa avangardei şi depăşeşte nivelul încă «euclidian» al primei maniere. Dar este o experienţă acumuiată prin reflex. Lucrul se vede şi în versificaţie, dar mai ales în structura poetică; mergînd spre resorturile acestei poezii care îl caracterizează deplin, vom observa — şi aici parafrazăm din nou pe Gasset - că poetul înfăţişează în adevăr idei; fraza nu e atît de banală cum ar putea să pară la prima vedere. Poezia primului ciclu «ilustra» ideea şi se servea în acest scop de imagine. . Poezia din Joc* ***secund*** *este ideea... Metafora acoperă un spaţiu pur, se ancorează în idee şi depăşeşte astfel stadiul imagistic".* Fără nuanţele argumentării, acest rezumat poate părea steril, însă e remarcabilă capacitatea integratoare a ideii critice: aproape nimic din opera lui Ion Barbu nu rămîne neinclus în schemă.

Critica e în fond un cerc vicios: încearcă să descrie o operă în funcţie de un criteriu exterior

şi, în acelaşi timp, nu-şi găseşte criteriul decît prin descrierea operei. Marile cărţi de critică mi-au dat totdeauna sentimentul că îşi inventează obiectul fără efort, ca şi cum opera respectivă n-ar fi aşteptat decît să fie citită de critic în acel fel. Studiul lui Marian Papahagi despre Barbu este perfect coerent în dovedirea unei teze ce suna, în clipa avansării ei, cel puţin neobişnuit.

Dintre celelalte studii din volum merită atenţie cele despre Arghezi, Bacovia, Ungaretti şi Hesse, deşi poate că performanţa excepţională a autorului rămîne, neegaiată, aceea din ***Ion Barbu: mitopoetica integrării în unitate.*** *E* de ajuns să comparăm felul cum se verifică ideea prin operă în alte studii (de exemplu acela despre romanele lui E. Lovinescu) spre a ne da seama şi de dificultatea unei asemenea critici deductive şi de riscurile ei. Compensarea caracterului ei fundamental ilustrativ se face printr-o mare seriozitate a analizării textului, pe deoparte, şi prin exactitatea situării tipologice, pe de alta. Nelipsindu-i gustul, intuiţia, Marian Papahagi e totuşi mai degrabă un spirit speculativ şi teoretic decît unul ataşat de concretul obiectului. O pagină din critica lui, de oriunde am citi-o, e la fel de solidă ideatic, ca o anume dignitate a disocierii intelectual culturale, deşi fără senzorialitate, culoare saii pitoresc: *„Căci din dubla diviziune majoră a psalmilor (psalmii lui David - psalmii lui Solomon) există elemente în poezia argheziană, ţi cum bine se ştie al doilea grup nu a fost cuprins in tradiţia biblică Ori dacă psalmii lui David sînt mai cu seamă preamărire a divinităţii, apologie, cei ai lui Solomon au un mai pronunţat caracter mesianic, de tensionată aşteptare a redemptorului... Şi încă n-ar trebui uitat că una dintre accepţiunile termenului (de psalm) este aceea de cintec de reproş, or, în compunerile argheziene, o bună parte din notele specifice ţin tocmai de reproşul adresat divinităţii pentru vina de a nu se fi arătat celui care o caută".* Critică de fineţe, dar şi armată filosofic, denotînd cunoaşterea literaturilor străine, ***Exerciţiile de lectură*** constituie un debut remarcabil.

(România literară, nr. 25, 1977)

„Critica de atelier"

Ca şi ***Exerciţii de lectură*** şi ***Eros şi utopie,*** noua carte a lui Marian Papahagi, intituiată ***Critica de atelier,*** se deschide ca un ***Pretext*** despre

funcţia criticii. El ar merita să fie confruntat cu precedentele, spre a se degaja evoluţia netăgăduită a ideii pe care autorul şi-o face despre disciplina sa. Mă voi mărgini deocamdată să semnalez că, după ce s-a

ocupat de „impostura" şi, apoi, de „necesitatea" criticii, Marian Papahagi pledează astăzi pentru o hermeneutică, al cărui domeniu este un anumit limbaj. Urmînd pe Luigi Pareyson, el scrie în încheiere: „ *Desigur, demersul hermeneutic modern îşi revelă problema limbajului ca pe un s-paţiu al propriilor investigaţii: dar totul este, sau poate deveni, limbaj. Din perspectiva criticii, acesta este nu numai atît: textul e un limbaj orientat spre execuţie, reprezentare, lectură, de neimaginat in afara unei persoane care le întreprinde... ".* O parte din vechile soluţii sînt reluate, cu un aparat mai savant, şi integrate într-o concepţie unitară şi plauzibilă. N-am a reproşa lui Marian Papahagi în această privinţă decît excesul principalei lui calităţi: încercarea de a se menţine pe o linie mijlocie, capabilă să împace toate contradicţiile. Concepţia însăşi, care rezultă de aici, e demnă de a fi îmbrăţişată (nici o asperitate nu ne împiedică), dar oarecum lipsită de strălucire.

Studiile din volum folosesc această hermeneutică stilistică (dacă mi-e îngăduită formula) într-un sens relativ nou faţă'de cele anterioare: ele sînt consacrate analizării variantelor atestate din diferite opere şi dezvoltă, în subsidiar, o foarte interesantă teorie a rescrierii. Sugestia pare să fi venit autorului din cercetările italienilor, Gianfranco Contini îndeosebi, interesaţi de asemenea studii, în cazurile în care am avut putinţa verificării, fiind vorba de opere care îmi erau cunoscute, analizele lui Marian Papahagi mi s-au părut excepţionale, întreagă prima secţiune a culegerii (Filimon, Lovinescu, Ion Barbu şi Agârbiceanu) cuprinde asemenea examene critice de variante. Nicicînd înainte criticul n-a fost mai original şi mai convingător, deşi însuşirile lui au rămas aceleaşi de la ***Exerciţii de lectură:*** informaţia ieşită din comun, inteligenţa disocierilor şi spiritul de fineţe. Nu mă pot pronunţa despre ultima treime a cărţii, decît după ureche, ca să zic aşa, fiindcă obiectul studiilor mi-e prea puţin familiar (Gozzano, Saba, Uugaretti, Montale, Gardarelli, Gongora şi Murillo Mendes). Mai eterogenă, sub raportul scopurilor, această a doua parte pune în valoare erudiţia de italienist şi de spaniolist a lui Marian Papahagi, cu siguranţă unul din rarii cunoscători profunzi de la noi ai literaturilor respective.

Filimon la răscruce îşi propune să conteste o frecventă opoziţie, susţinută de aproape toţi comentatorii scriitorilor, între realismul lui „naiv" şi

romantismul de „şcoală". După opinia lui Marian Papahagi, „ambele ar putea fi în egală măsură produsul artei, al căutării", şi deopotrivă de conştiente. O „răscruce" stilistică apare totuşi la autorul lui ***Friedrich Staaps*** şi ea este dovedită prin compararea variantelor din 1860 şi 1861 ale nuvelei cu acest titlu. Cum Filimon n-a lăsat 'manuscrise, operaţia este irealizabilă în cazul altor opere.

Marian Papahagi

întîmplarea face totuşi nu numai ca nuvela menţionată să aibă două variante (una în volumul de *Excursiuni în Germania Meridională,*

alta în „Revista Carpaţilor"), dar şi ca linia despărţitoare între acestea să lase deoparte pe publicistul Filimon (cronici muzicale, jurnal de călătorie) şi de alta pe „scriitorul internaţional". Premisa studiului lui Marian Papahagi e, iniţial, afirmată *(„... Reluarea lui Friedriecli Staaps, publicat deja în 1860 în volumul Excursiunilor, ne atestă o voinţă de trecere dinspre publicistică spre literatură. Nu putem reconstitui, desigur, motivaţiile lui Filimon; totuşi, colaborarea începută în 1861 la „Revista Carpaţilor" este deja dominată de intenţii literare: dovadă faptul că el recuperează tot ceea ce poate să ia o turnură artistică din propria sa activitate anterioară...")* şi pe urmă sprijinită pe minuţioasa confruntare a celor două forme ale nuvelei. Nu pot urmări, nici măcar în linii mari, firul analizei, riscînd să irosesc tocmai savoarea observaţiilor stilistice, care dau farmec şi concludentă studiului. Concluzia autorului nu compară însă nici o discuţie: *„Pentru Filimon, chestiunea scrisului nu se punea, evident, în termenii unei opţiuni între romantism şi realism: tot ceea ce ne apare astfel în scrisul său este rezultatul, deductibil prin comparaţie şi analiză, al unei elaborări formale ce se putea situa între polul mai familiar al publicisticii, de pildă, şi cel «nobil» al Literaturii, pentru care se dovedesc active mai ales modelele romantice".* Noua opoziţie (ziaristică/literatură) ţine de o interpretare mai modernă a scrisului lui Filimon şi de care va trebui să ia act critica viitoare şi a celorlalte opere ale lui.

In acelaşi fel este urmărit procesul de „reficţionalizare" în proza lui Agârbiceanu. Mai complexe sînt obiectivele în studiul despre Lovinescu *(Rescrierea ca „revizuire"): „Ne va interesa să situăm, in linii foarte largi, prin cîteva sondaje, măsura în care se poate stabili o corelaţie de adîncime între evoluţia lovinesciană în planul ideilor şi în cel al expresiei lor lingvistice, al stilului, pentru a verifica, pe de o parte, valabilitatea afirmaţiilor sale cu privire la propriu activitate critică şi, pe de alta, pentru a determina, într-o formulă cit mai*

adecvată, semnificaţia pe care înnoirile sau mutaţiile formale o au în planul concepţiei critice". Textele alese ca eşantion sînt cele referitoare la *Năpasta* din a doua serie de *Critice* şi, respectiv, din ediţia, definitivă. Marian Papahagi utilizează un procedeu ingenios, suprapunînd (la propriu) cele două texte şi evidenţiind în felul acesta schimbările, care sînt de ordinul comprimării şi al substituţiei. Concluzia cercetării nu înlătură doar cîteva din cele mai persistente locuri comune ale acuzaţiilor aduse de cîteva generaţii, criticului de la

,,Sburătorul", dar aşează însăşi evoluţia acestuia într-o formulă nouă şi remarcabilă: *„Foarte în general spus, operele lovinesciene se «citesc» unele pe altele, ca într-o «mise en abîme», se «comprimă» şi se «substituie» una pe alta într-atît, incit, pînă la urmă, de foarte sus, Lovinescu ne poate apărea ca fund autorul unei singure cărţi, o carte despre sine, al cărei arhetip pluteşte în toate înfăţişările particulare pe care a avut să i le dea criticul".*

Meritele acestor analize de variante sînt adunate, ca într-un focar, în ***Filologie barbiana,*** studiul cel mai amplu din volum (aproape o sută de pagini) şi în care uimitoarea competenţă stilistică şi critică a lui Marian Papahagi se valorifică deplin. N-am citit de mult un studiu mai palpitant, ca mişcare a ideilor şi ca pricepere analitică, în ciuda unui caracter foarte tehnic. Cititorul comun se poate speria de desimea paginii critice, de bogăţia referinţelor, din **foot notes,** de maxima specializare, însă ar greşi neducînd lectura pînă la capăt, căci orice ariditate e absentă şi nici un singur rînd nu e neinteligibil, adică inaccesibil chiar şi simplilor amatori de poezie. O idee traversează, ca un fir roşu, compararea de variante: aceea că mobilul transformărilor operate de către Barbu în textele proprii nu este niciodată dorinţa de a le obscuriza. Veche şi tenace prejudecată! Marian Papahagi strînge zeci de probe în combaterea ei. Şi dacă există o intenţie indiscutabilă în aceste modificări succesive, ea constă în adecvare a stilului la ideea poetică. Una din cele mai juste observaţii sună aproape paradoxal (ca orice adevăr primit cu greutate de opinia majoritară): „... *Un adevărat poet ermetic, Barbu în speţă, nu este aşa cum l-au insultat unii din criticii săi, unul care gîndeşte (şi simte) «simplu» şi se exprimă «complicat»; el simte şi gîndeşte «complicat» şi felul în care comunică este cel mai «simplu» din cîte îi stau la îndemină".* Dificultatea comparării variantelor are, în cazul Barbu, mai multe cauze, începînd cu inexistenţa unui manuscris al ***Jocului secund,*** şi sfirşind cu unele rescrieri din anii '50, care s-au păstrat într-un ***Caiet copier*** şi care, în loc să facă incontestabil formele „ultime" ale

poeziilor, par să indice o revenire a autorului la soluţii anterioare singurei lui ediţii antume. Matematicianul era, în fond, mînat de un impuls similar, în aceeaşi ani ai bătrîneţii, cînd revizuia rezolvările date cîndva unor probleme din „Gazeta matematică". Un fel de „eternei retour" fixează psihologia poetului şi matematicianului şi complică evoluţia variantelor pînă la a-i imprima un straniu caracter circular. *„Am putea chiar concepe textul* - insinuează Marian Papahagi într-o notă de subsol, excedat parcă de şovăielile poetului în stabilirea formei definitive - *nu ca pe un ideal sau ca pe o versiune definitivă, ci ca pe un loc geometric (neactualizat)*

al propriilor ***sale*** *variante, ce nu mai sînt, în această perspectivă, trepte spre desăvirşire, ci un fel de rozâ sau aură lexicală şi semantică însoţind varianta norocoasă".* Comparaţiile de variante sînt extraordinar de instructive (la ***înecatul, Din ceas, dedus..., Isarlîc, Domnişoara Hus, Oul dogmatic, Uvedenrode, Ritmuri pentru nunţile necesare*** etc.).

Nu regretăm decît neextinderea examenului la toate titlurile. Poate că Marian Papahagi va scrie într-o zi o întreagă carte, din unchiul pe care şi l-a ales, şi e neîndoios că ea va determina o cotitură în exegeza barbiana. Absenţa unei ediţii critice (a lui Romulus Vulpescu, oricît de utilă, chiar indispensabilă, nu este cu adevărat una) se face şi mai mult simţită. Ca unul care am scris în cîteva rînduri despre Barbu, pot depune mărturie, în cunoştinţă de cauză, că, dacă nu avem încă despre poetul ***Jocul secund*** un studiu propriu vorbind critic de nivelul celor consacrate lui Blaga sau Arghezi (în pofida atîtor contribuţii notabile), faptul se datorează climatului de aproximaţii la care sîntem siliţi de o cunoaştere incompletă şi netemeinică a operei. Materialul ordonat de Marian Papahagi ne apropie cu un pas (şi ce pas!) de îndeplinirea acestui deziderat.

(România literară, nr. I, 1984)

ANDREI PLEŞU „Pitoresc şi melancolie"

Voi începe prin a cita două peisaje: *„Dar insă, şi eu am crescut pe cimpul Bărăganului! Et in Arcadia ego! Şi eu am văzut cîrdurile de dropii, cutreierînd cu pas măsurat şi cu capul aţintit la pază, acele şesuri fără margine prin care aerul, răsfirat, în unde diafane subt arşiţa soarelui de vară, oglindeşte ierburile şi bălăriile din depărtare şi le preface, dinaintea vederii fermecate, în*

cetăţi cu mii de minarete, în palate cu mii de încîntări".

,, Printre trunchiurile bătrîne, deasupra omătului, se înfiora o lucire fumurie f/ *violetă care curgea în sus printre crengi, către văzduhul lunii, în fundul văii, o apă vie, care se domolea îndată într-un ochi luciu de topliţă. Dincolo, pădurea rară urca iarăşi lin, în depărtări.. Cînd îmi ridicai ochii... văzui cîrdul de căprioare suind de către fundul văii, în lungul rîpei pinului. Aceste sălbăticiuni delicate şi blînde le aşteptam, însă fără gînduri rele, căci erau sub ocrotirea prietinului nostru Sfinlul Antonie. Veneau fără grabă, se opriră o clipă să le număr — erau opt ţi în copce scurte se apropiară de topliţă. Raţele sălbatice făcură un ocol ca să le primească, şj cercuri licăritoare alergară spre mal. înşirate pe marginea apei, gingaşe şi nesigure, îndrăzniră să-şi plece grumazurile; şi cînd ridicară boturile, steluţe de argint le căzură la picioare. Rămase privind cu ochi mari şi blînzi la paserile străine".*

Nu sînt greu de recunoscut: cel dintîi peisaj face parte din *Pseudokynegeticos* a lui Odobescu, celălalt din ***Ţara de*** *dincolo de negură* a lui Sadoveanu. în locul lui Andrei Pleşu (dar eu am formaţie literară), nu le-aş fi lăsat cu nici un preţ pe dinafară, dacă aş fi scris despre *Pitoresc şi melancolie* în arta peisajului. Din fiecare, se pot extrage mai multe argumente în sensul tezei eseistului decît din zece tablouri.

Să ne aruncăm o privire asupra lor şi să încercăm a formula, în cuvintele lui Andrei Pleşu însuşi, cîteva concluzii. Odobescu e un senzualist şi un artificial. Natura descrisă de el este mereu „înşeiată" cu pictura şi cultura. El percepe lucrul ca pe un obiect de artă şi retrăieşte obiectul artistic ca pe unul natural. Intuiţia naturii se confundă la el cu admirarea ei afectată. Se plimbă prin natură ca un orăşan duminica: *„cîteva ore la Snagov"* ori o expediţie cinegetică, în definitiv, peisajul adevărat îi scapă: vederea lui „fermecată", cum spune, îşi creează singură peisajul iluzoriu, transformînd ierburile şi

bălăriile în cetăţi cu minarete şi palate încîntate. Totul fuge, lunecă pe apele acestui impresionism şi mica notă melancolică (pe care depărtarea fără margini a şesurilor odobesciene pare a o întreţine) nu ne poate înşela asupra atitudinii fundamentale în faţa naturii a acestui spirit mediteraneean care este una **donjuanescă,** stînd sub semnul **pitorescului.** La Sadoveanu, din contra, plăcerea de a contempla (în slujba căreia este pusă o mare minuţie realistă, o atenţie „naturalistă" pentru detaliu) e mereu dubiată de o retragere parcă vinovată din peisaj. Mai curînd decît o descriere fidelă, simţim

aici o încercare de alegorizare. Caprele sfîntului Antonie sînt apariţii din altă lume, aşa cum topliţa, micul lac silvestru, e recipientul miraculos pentru o „apă vie". Adăpatul caprelor seamănă cu o scenă sacră, cu unul din acele „decoruri" în care se petrec ispitirile schimnicilor creştini: în locul demonilor cu chip de femeie, agentul ispitirii pot fi şi aceste făpturi inocente ale naturii, prin care pămîntescul invadează spiritualul. Atitudinea lui Sadoveanu în faţa naturii este **tristanescă,** iar sentimentul lui stă sub semnul **melancoliei.**

S-a înţeles, cred, că, exceptînd alegerea exemplelor, aproape nimic nu-mi aparţine în distincţiile de mai sus, pe care Andrei Pleşu şi-a bazat superba lui analiză a sentimentului naturii în cultura europeană. Plănuit ca o *„cercetare teoretică asupra picturii de peisaj",* eseul intitulat ***Pitoresc şi melancolie*** şi-a deviat pe parcurs atenţia către studierea sentimentului faţă de natură încercat de european (şi manifestat în artele plastice, literatură, cultură, în general), pe care autorul în socoteşte expresia unei crize spirituale profunde. Este o carte pe jumătate de speculaţie, pe jumătate de erudiţie. Andrei Pleşu, a cărui formaţie de critic plastic e sprijinită pe serioase cunoştinţe în filosofie şi în limbile vechi, denotă, pe lîngă o inteligenţă mobilă şi profundă, o enormă plăcere a stilului artistic. Şi dacă o anume intemperantă, tradusă mai ales în preţiozitatea unora din eseurile ***Călătoriei în lumea formelor,*** cu care a debutat în 1974, a dispărut între timp, nu rămîne mai puţin vizibilă şi astăzi înclinarea lui spre fraza impecabilă, lucrată, construită, şi rareori spontană, sau spre spectacolul cuvîntului, care nu aparţine limbii vorbite, dar nici, pe de-a-ntregul, celei scrise, combinîndu-le abil şi corectîndu-le una prin alta. în fine, tot de spectacol, de regia demonstraţiei, dar şi a aşezării pur şi simplu în pagină, trebuie legată parada unei erudiţii care, în loc să se subordoneze ideii,-o trage uneori la fund. Lestul acesta erudit face ca multe pasaje să pară laborioase şi chiar neprelucrate: nici istoria călătoriilor în Italia, nicr „cearta pitorescului", nici măcar originea acestui din urmă termen, spre a da exemplele cele mai frapante,

nu erau absolut trebuitoare într-o călătorie cu pas alert, mereu plină de atracţii şi de surprize, agreabilă şi instructivă, prin peisajele pictorilor ori poeţilor europeni.,, *E un fel de a spune* - mărturiseşte Andrei Pleşu în încheierea eseului său, dar înainte de ***Epilog*** - *că orice plimbare prin* ***pitorescul*** *naturii sfîrşeşte cu o reintrare în cetate şi, în cel mai bun caz, cu un tratat despre pitoresc scris englezeşte, la focul căminului, cu opuri greceşti şi latine de jur-împrejurul*

fotoliului". Dînd mărturisirii acesteia o valoare mai generală decît o are în contextul din care am extras-o, ea devine foarte semnificativă pentru amestecul de libertate a fanteziei intelectuale şi de, cum să spun, constrîngere pedantă care caracterizează întreaga carte.

Mai ales că ea nu se mărgineşte să analizeze şi să ilustreze sentimentul european al naturii, aşa cum ne-am fi aşteptat: dar, după cum începem să ne dăm seama de la un punct înainte şi să ne convingem deplin citind **Epilogul,** eseistul judecă acest sentiment prin prisma unei idei anume despre raportul omului cu natura. *„N-am vrut să dăm răspunsuri, ci, tocmai, să suspendăm pripa răspunsurilor, aşezlnd asupra peisajului văzut şi a celui pictat insecuritatea binefăcătoare a re flexiv iţit aţii":* dacă această declaraţie ar fi confirmată de realitatea cărţii nu numai în ultima ei parte, dar şi în prima, ar fi foarte bine. Dar nu e! Căci oare nu tocmai credinţa în putinţa unui răspuns animă convingerea autorului că sentimentul naturii la europeni se află în criză (de multe sute de ani, de altfel) şi că ea, nu soluţia, dar stimularea depăşirii acestei crize ar putea veni din *„gindirea orientală"* care *„şi-a păstrat, în marile ei momente, gustul pentru iradierea mitică a naturii, pentru basmul din ea"?* Recunosc aici ecoul îndepărtat al unei idei a lui C. Noica. Nu neg să s-ar putea ca Andrei Pleşu să aibă dreptate, şi că, în miezul atitudinii noastre de europeni faţă de natură, ar putea exista germenii unei neînţelegeri, ai unui schematism, ai unei crize: dar neg utilitatea transformării acestei constatări într-o apreciere. Orice judecată de acest fel învederează o prejudecată. E puţin naiv să recomanzi europeanului să se inspire de la soluţiile asiaticului. E la mijloc, probabil nu numai o structură diferită, un timp de comportament şi de viziune, dar şi o istorie diferită, în mare măsură, sentimentul naturii e nutrit şi, deci, deformat de condiţiile istorice în care Europa, respectiv Asia, s-au dezvoltat. Nu înţeleg, în această ordine de idei, obiecţia adusă de Andrei Pleşu lui Lukâcs, care constată că percepţia naturii este socializată: observaţia ar fi justă, spune eseistul, încît consemnează o stare de fapt, dar se pune chestiunea dacă starea însăşi e şi legitimă. Aici cred a depista o iluzie a lui Andrei Pleşu: că'avem totdeauna mijlocul de a distruge fatalitatea

de legitimitate. Atît timp cît eseul lui discută stări de fapt şi speculează în marginea lor, el este strălucit; devine prezumţios şi oarecum naiv cînd întoarce foaia şi repune aceleaşi lucruri în termeni de legitimitate. Sînt, în ***Pitoresc şi melancolie,*** pagini care ar merita să fie reproduse, de o mare frumuseţe.

Unele, chiar, pe mulţi vor tulbura, ca de exemplu acelea care critică impresionismul. Nu e, desigur, vorba de a nega importanţa istorică a şcolii impresioniste în dezvoltarea limbajului plastic şi nici chiar de a contesta valoarea atîtora din produsele ei, ci de a pune în discuţie „concepţia" care generează doctrina şi pictura respectivă: *„Impresionismul e splendoarea unei civilizaţii pentru care nimic nu pare mai adine decît retina".* Superbe cuvinte: primul cap de acuzare ar fi deci reducerea privirii la văz şi a naturii la evidenţele ei. Al doilea: „ *Cît despre atmosferă, ea este aceea a citadinismului nonşalant, extravertit, sentimental şi superficial deopotrivă, naiv exaltat de progresele tehnicii, trăind în materialismul snob al succesului social şi afişînd teorii «idealiste» de mîna a doua. Impresionismul e o dogmatizare a aşa-ziselor «plăceri simple», socotite, printr-o abuzivă generalizare, «etern-umane».* (Sigur, se putea insista, mai mult decît într-o notă, asupra faptului că impresionismul are meritul de a fi încercat să revele picturii esenţa ei plastic-vizuală, aşa cum simbolismul a relevat poeziei esenţa ei liric-muzicală). Admirabile lucrări sînt şi în paginile despre pictura sărbătorească a secolului XVIII faţă în faţă cu aceea duminicală a secolului XIX, în cele despre rolul creştinismului în modificarea atitudinii faţă de natură, în cele despre sensul feminin al naturii şi în altele, dar cred că eseistul atinge excelenţa în a doua secţiune mare a cărţii sale. **Estetica melancoliei,** din care voi cita în încheiere aceste consideraţii despre melancolie şi tristeţe: *„Melancolia ne apare, de la bun început, ca un* ***epifenomen al îndeletnicirii contemplative.*** *Percepţia unui obiect, conjugată cu intuiţia distanţei care te separă de el, 'te livrează inevitabil melancoliei. [...]* ***Homo faber,*** *eroul activ, făptuitorul nu poate fi melancolic. El resimte universul vizibil ca pe o provocare* ***motrice.*** *Melancolicul, dimpotrivă, resimte vizibilul ca pe o instanţă paralizantă, cu care nu poate colabora nemijlocit. [...] Melancolia e întîlnirea pur optică între două singurătăţi: a celui care contemplă şi a spectacolului contemplat. [...] Dacă* ***homo faber*** *nu poate fi melancolic, este pentru că el se simte una cu lumea. El poate fi însă, la răstimpuri, trist: căci oboseşte adesea, iar tristeţea nu e decît o formă de oboseală. Melancolia e însă. odihnă în exces, răgaz prelungit fără nevoie şi fără finalitate. Ea e luxuria celui care-şi poate permite să privească fără a făptui, iată de ce o umbră de melancolie*

pluteşte în jurul frunţii oricărui gîndltor şi pe pleoapa oricărui pictor, după cum spectrul tristeţii bîntuie în preajma oricărei acţiuni Don Quijote rămas la

mica lui moşie, între cărţile sale, ar fi fost un cavaler al Melancoliei. A vrut însă să iasă în marea cîmpie a lumii şi sa făptiiiască: a devenit, atunci, Cavaler al ***Tristei*** *Figuri".*

(România literară, nr. 26, 1980)

VAL CONDURACHE

„Portret al criticului în tinereţe"

Dintre criticii tineri afirmaţi în ultima vreme în paginile revistelor literare, merită toată atenţia Val Condurache, autor a două volume *(Fantezii critice* şi *Portret al criticului în tinereţe)* apărute la un interval de un an şi care aruncă asupra uceniciei criticului o lumină foarte interesantă, îl ştiam pe Val Condurache din cronicile lui la cărţi de proză din „Convorbiri literare", inteligente şi dovedind o bună stăpînmre a instrumentelor. Aceste prime articole n-au trecut pur şi simplu în sumarul volumelor, ci abia în urma unei toalete complicate şi destul de pretenţioase. Autorul le-a rescris şi le-a grupat (împreună cu texte inedite) sub tot felul de titluri: *Exerciţii de digitaţie, Parodii critice, Ipoteze critice, Eseuri, Pagini de critică literară, Fantezii critice* etc. O dată cu volumul al doilea, devine absolut clară, sub acest aspect compozit, intenţia autorului de a pune sub ochii cititorilor spectacolul însuşi al formării unui critic.

Trebuie să mărturisesc că am citit cu mare plăcere *Portretul,* reluînd şi *Fanteziile,* spre profitul lor, din acelaşi unghi. Este un oarecare curaj la un critic să se dezvăluie în felul în care o face Val Condurache, asumîndu-şi deschis tatonările, contradicţiile şi erorile vîrstei. Şi, mai ales, era nevoie să fie înfrîntă o tradiţie; dominată de profesori, de universitari, critica noastră a avut şi are un spirit eminamente „serios", chiar şi cînd a rămas impresionistă, ca să nu mai vorbesc de scientismul impersonal care a adus din belşug apă la moara acestui spirit. Lucrurile au stat aşa pînă de curînd, cînd, împotriva prognozelor, o parte din tînăra generaţie a început să arate o anumită lehamite de metode pozitive: tocmai ea, care le-a aplicat prima oară şi mai cu foc. Rezultatul este că în clipa de faţă există cel puţin două linii în critica nouă, ca urmare a unei bifurcări greu de prevăzut cu cîţiva ani înainte. Compare cine vrea *Poetica lui Tudor Arghezi* de Emilia Parpală cu *Portretul criticului în tinereţe* de Val Condurache sau *Ion Creangă - spaţiul memoriei* de loan Holban cu *Viaţa şi opiniile personajelor* de Radu G. Ţeposu. în aceste exemple, polaritatea *e* clară: pe de o parte, ştiinţificul, semiotica, naratologia, de alta, artisticul, eseu), jurnalul, în

realitate însă, numai prima direcţie (aceea ştiinţifică) poate fi găsită în stare relativ pură, a doua fiind vădit şi deliberat amestecată. Eseiştii de azi au trecut prin şcoala de la „Tel Quel", au citit pe Benveniste, Saussure, Jakobson, Jolles, Todorov, Barthes, Genette, Blin (copiez lista după Val Condurache) şi stilul lor

constituie cea mai bună dovadă. Dar entuziasmul metodologic s-a consumat rapid şi, pe neaşteptate, criticii şi-au adus aminte că sînt scriitori.

Portretul ni-l arată pe Val Condurache reflectînd deopotrivă asupra literaturii şi asupra criticii *(„Ca orice disciplină a spiritului, critica îşi propune să se înţeleagă pe sine, chiar dacă începe prin a explica alt text: ea se explică prin raportare la literatură, ca un bolnav, prin amintiri, la medicul psihanalist"),* combinînd comentariul propriu-zis cu teoria criticii şi cu mărturisirea biografică, studiul aplicat şi parodia lui, reminescenţa de limbaj structuralist şi pagina de jurnal intim. Critica lui seamănă în această privinţă cu a lui loan Duduca, a lui Al. Cistelecan şi a altora, părînd a descinde (iată lucrul cel mai interesant!) dintr-un anumit moment al criticii interbelice (mă gîndesc la *Nu* de Eugen lonescu, la culegerile de eseuri ale lui M. Eliade, la Sebastian, Holban, Şuluţiu, Biberi etc.) în care literatura şi critica se împleteau cam în acelaşi fel. Oarecum neaşteptată este şi filiera acestei redescoperiri şi anume eseistica unor Alexandru Paleologu (nu întîmplător citat la tot pasul), Radu Petrescu, Alexandru George, G. Liiceanu sau Andrei Pleşu, foarte solidă sub raportul ideilor şi chiar filosofică, dar în acelaşi timp refuzînd spiritul ştiinţific îngust, cu nonşalanţă, umor şi „frivolitate". N-am pretenţia de a caracteriza întreaga critică tînără, dar nu pot să nu observ că, cel puţin într-o parte a ei, se reface idealul ce părea desuet al criticului artist şi filosof în metafore, cu o personalitate atractivă, scoasă la vedere în text, ironică şi capabilă să se joace cu spiritul.

O parte din aceste trăsături se potrivesc lui Val Condurache, unul din cei mai talentaţi critici tineri. Şi nu pomenesc întîmplător de talent. Talentul critic, pus între paranteze o vreme, e din nou la modă. „ *Ar mai fi de adăugat că arta lecturii nu se învaţă",* spune Val Condurache însuşi într-un articol despre *Organul literar* în care distinge pe cei care (scriitori sau critici) îl posedă de cei care nu-l posedă. Criticul „ştiinţific" nu trebuie să aibă numaidecît acest organ. Criticul artist nu există decît dacă îl are. Dovada existenţei lui, Val Condurache o face atît în paginile de critică literară, cît şi în cele de proză din *Portret.* Sub titlul *Cartea de ucenicie* el a risipit în volum numeroase amintiri, povestiri şi ficţiuni, unele referitoare chiar la scrierea celor două cărţi *(Fanteziile* şi *Portretul),* în care

calitatea prozei mi se pare absolut remarcabilă. Nu mă grăbesc să afirm că Val Condurache va scrie mîine un roman. Poate că-l va scrie. Dar prozele lui au însemnătate literară aşa cum sînt acum. El însuşi susţine că nu în *Bietul loanide* este G.Călinescu mare romancier, ci în *Istoria literaturii.* A continua să

diseminăm între proza-critică şi proza-proză ar fi să mergem în sensul tocmai al acelui dogmatism pe care Val Condurache şi colegii lui de generaţie îl resping, în ***Desant*** *'83* erau proze ce păreau scrise de critici, în ***Portret*** sînt pagini critice ce par operă de prozator. La ce bun să tragem o linie despărţitoare? *„Primul text pe care orice cititor îl scrie este tocmai acela pe care l-a terminat de citit",* remarcă Val Condurache în încheierea ***Portretului*** său. Aici este o mică şi inteligentă teorie care se cuvine relevată. Orice operă literară (deci şi critică) începe prin a fi o pastişă, imitaţie în spirit şi în limbaj, şi sfirşeşte prin a fi o parodie, afirmaţie-negaţie a unui stil. *„Mecanismul literaturii este pastişa-parodie ",* conchide autorul. La scriitorii clasici, la Proust încă, pastişa nu se află în textul romanului, îi premerge sub formă de exerciţiu preliminar; la cei moderni, la Flaubert deja, ea este în text. (Mă amuză revanşa pe care Val Condurache o acordă unui scriitor din secolul XIX asupra unuia din secolul XX! Aş preciza că la Proust pastişa nu se află doar în primele cărţi, ci chiar în marele lui roman, mai mult, că ***Timpul regăsit*** revine pe faţă la pastişa din ***Pastiches et Melanges).*** O teză similară au susţinut Genette, Riffaterre şi alţii şi ea presupune că, indiferent de direcţia în care ai explora un text literar, ai descoperi o infinitate de alte texte. Calea prin care literatura şi critica îşi redescoperă rudenia profundă este calea regală a textului. Borges o ştia de mult.

Nu există în ***Portret*** cronici literare obişnuite şi asta nu fiindcă autorul le-a rescris pe cele din reviste, dar fiindcă îi displace cronica devenită jargon: *„Nimeni şi nimic nu-l obligă pe cronicar la un tipic anume şi totuşi nu ştiu cum se întîmplă că toţi cronicarii vorbesc, în cele din urmă, într-un jargon al lor, dacă nu cumva sînt cu toţii «vorbiţi» de jargon".* Lectura critică a însemnat pentru el *„prelungireagîndirii altuia într-un limbaj compo.it, care mă lecuieşte restructurîndu-mă şi restructurîndu-se necontenit",* în aceste condiţii, critica lui Val Condurache mai degrabă se îmbibă de spiritul cărţilor decît le judecă sau le analizează. N-am motive să reproşez autorului o manieră pe care o foloseşte conştient şi pe care o mai şi explică. Curios e doar faptul că el a debutat cu recenzii, care au regimul lor strict. Se observă de la o poştă că el nu pune în

diagnostice ori în analize o pasiune specială. Nu abordează de obicei frontal cărţile, ci prin intrări secundare sau condamnate. Cînd scrie despre poezie, are aerul unui colecţionar *(„ aleg pentru antologia mea")* mai curînd decît pe al unui comentator sistematic. Se pierde cu voluptate în detalii. E un glosar subţire. Plictisit să *dea seamă* de operă, bate deseori cîmpii. în loc să ne spună ce e cu ***Vara baroc,*** romanul lui Paul Georgescu, povesteşte o călătorie

(probabil imaginară) la Platoneşti (o haltă cu acest nume există lîngă Ţăndărei). Multe articole au din această cauză un aspect parodic şi ludic. De altfel, şi în ***Fantezii*** şi în ***Portret,*** există cîteva parodii critice foarte instructive şi de o perfectă acurateţe, (în termenii autorului însuşi din ***Parodie şi pastişă,*** cred că acestea ar trebui numite pastişe). Găsim, fireşte, şi ***O lămurire*** a raţiunilor pentru care au fost scrise parodiile, căci, aşa cum am văzut, în cartea lui Val Condurache, textul critic e dublat permanent de un metatext. Practica scrisului îşi conţine teoria. Cel puţin în această privinţă, critica artistică a noii generaţii se dovedeşte temeinic instruită de metodele pozitive din trecutul apropiat. Fiindcă, în alte privinţe, ea este jucăuşă, capricioasă, mergînd pînă la echivoc. Un ciclu de articole din ***Portret*** e consacrat literaturii feminine şi intitulat ***1001 de nopţi*** probabil fiindcă Sheherezada e „întîia femeie-romancier" din lume şi ea îşi subjugă ascultătorul (cititorul) „mai mult prin farmecul povestitului decît cu zestrea naturii". Fiind de acord cu aprecierea, îi atrag atenţia criticului că ascultătorul-cititor al Sheherezadei nu e Harun-al-Raşid, ci Şahriar. (Şi deoarece tot ne aflăm la acest capitol, să mai observ două formulări discutabile. Vorbind despre romancierii care au făcut la noi începutul în materie de, cum să zic, sinceritate, Val Condurache se referă, pe bună dreptate, la Holban şi la Camil Petrescu, doar că nu e cel mai nimerit a spune - fie şi metaforic - despre acesta din urmă, becher convins pe vremea cînd îşi scria romanele şi păstrînd pînă la moarte mentalitatea unui bărbat neînsurat, că *„ a deschis chiar uşa căminului său conjugal".* Apoi, într-un paradox despre literatură ca joc, criticul afirmă după o sugestie din Cailois că literatura e *joc agonic,* un joc cu moartea, şi *agonistic* - de la *agon,* care înseamnă luptă în jocuri publice. Etimologic, toate au legături cu lupta cu moartea, dar în clasificarea lui Cailois jocurile de argon sînt pur şi simplu întrecerile sportive, nu cele „de război", „pe viaţă şi pe moarte", cum spune Val Condurache). Şi alte texte sînt la fel de ingenioase şi de spumoase. Le relev pe cele despre Caragiale, Mazilu, D.R. Popescu, G. Bălăiţă, N. Breban, autori preferaţi ai

criticului.

în concluzie, ***Portretul*** şi ***Fanteziile*** sînt cărţi fermecătoare, pline de idei, scrise cu personalitate şi cu umor. Ce pot spune mai mult? (Poate doar să adaug că m-am străduit din răsputeri, în concluzia mea, să nu cad peste nici unul din cuvintele cuprinse de Val Condurache în ***Micul dicţionar de idei primite*** şi din care rezultă, paradoxal, nu atît uniformitatea stereotipă a limbajului cronicii literare, cît infinita gamă de procedee prin care ea devine, după spusele autorului, „ *instrumentul cel mai rafinat al politicii literare").*

(România literară, nr. 42, 1984)

406

Mircea Scarlat **MIRCEA SCARLAT „Istoria poeziei româneşti"**

Mircea Scarlat a publicat la Editura *Minerva* trei volume din ***Istoria poeziei româneşti,*** după cum urmează: primul, în 1932, cuprinzînd un ***Prolog, Cartea întîi*** şi ***Cartea a doua,*** merge de la origini la romantism (fără Eminescu); al doilea, în 1984, cuprinzînd ***Cartea a treia*** şi ***Cartea a patra,*** se ocupă de Eminescu şi de simbolişti; al treilea, în 1986, cuprinzînd ***Cartea a cincea*** şi ***Cartea a şasea,*** descrie avangarda şi modernismul moderat, rezervînd apoi capitole ample lui Arghezi, Barbu şi Blaga. Cel de al patrulea dintre volumele proiectate a rămas neterminat. A trebuit să fie reconstituit din manuscrise şi dactilograme. Om foarte ordonat, meticulos, Mircea Scarlat a copiat de mai multe ori „sumarul" acestui volum, aşa că ştim cu inevitabila aproximaţie, cum ar fi arătat el, dacă ar fi fost dus pînă la capăt de către autorul *însuşi.* Nu toate capitolele şi subcapitolele au fost redactate; există, pe alocuri, variante; de la un punct înainte, nu mai avem decît bruioane.

Chiar şi aşa, cel puţin prima jumătate a volumului este aproape finisat de către autor. E vorba de ***Cartea a şaptea,*** consacrată acelor tendinţe din poezia interbelică (data limită fiind împinsă pînă spre 1948), care n-au fost tratate în ***Cartea a cincea*** din volumul precedent, şi de autori de asemenea netrataţi acolo, adică de cei care valoric se situează după corifeii poeziei noastre din respectiva epocă, după, adică, cei trei mari din ***Cartea a şasea.***

Cartea a şaptea are trei mari subîmpărţiri: ***Dezideratul diferenţierii, Revigorarea concepţiei clasicizante*** şi ***Tradiţionalismul programatic.***

Cea dintîi, foarte scurtă, este singura care nu pare să fi primit forma definitivă, în cîteva locuri, pe marginea dactilogramei. Mircea Scarlat a indicat posibile adaosuri sau dezvoltări: „citat", „insist", „note", glosează el bunăoară în dreptul ultimelor două aliniate din capitolul ***Autonomia conştiinţei lirice.***

Voia apoi să citeze pe Luchi Caragiale la ***Obsesia anacronismului.*** Alte nume indicate marginal spre citate sînt ale lui Camil Baltazar şi Miron Radu Paiaschivescu în capitolul IV ***(Mimarea originalităţii),*** în vreme ce uiticii-poeţi menţionaţi în capitolul III ***(Cultura ca semnificat)*** ar fi trebuit mutaţi în subîmpărţirea care urmează ***(Revigorarea convenţiei clasicizante).*** Textele despre ei n-au fost, se pare, redactate. Că această primă parte a ***Cărţii a şaptea*** nu a primit forma ultimă, se poate deduce şi din

confruntarea cu nişte pagini manuscrise pe care Mircea Scarlat a alcătuit o listă de nume de autori, cu indicarea capitolelor unde ar fi urmat să fie citaţi sau analizaţi. Nu putem afirma dacă autorul se gîndea să le acorde un rînd ori mai multe. Poeţii în chestiune sînt în general pe al treilea ori al patrulea raft, cu excepţii însă (Gellu Naum). La capitolul ***Obsesia anacronismului,*** sînt nominalizaţi Simion Stolnicu, Barbu Brezianu („ermetismul barbian"). Apoi, separat, Ion Sofia Manolescu. în fine, cu o menţiune mai amplă, Camil Baltazar: *„Semnalez aici şi încercarea nereuşită a lui Camil Baltazar (v. Călinescu). Atenţie să nu contrazic paginile unde i-am negat modernismul".* La capitolul IV ***(Mimarea originalităţii),*** pe lîngă numele de pe marginea dactilogramei, s-ar mai fi făcut referinţă şi la Cicerone Theodorescu, Ion Pogan, I. Valerian, Mihai Moşandrei şi Sandu Tudor. La capitolele V şi VI (reunite de însuşi autorul) ***(Metamorfozarea modernismului programatic şi „Suprarealismul")*** sînt numiţi Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun, D. Trost şi Virgil Teodorescu, apoi Constantin Nissipeanu, Victor Valeriu Martinescu, V. Dobrian, Mircea Gheorghiu, Tiberiu Iliescu şi Miralena Milany.

Revigorarea convenţiei clasicizante începe cu trei capitole ample consacrate lui Ion Pillat, urmate de alte trei consacrate unor poeţi de aceeaşi factură neoclasică. Textul pare a fi complet redactat. Posedăm şi aici cîteva foi manuscrise, cu precizări, pe care le putem confrunta cu ultima redacţie, aceea din dactilogramă. Capitolul IV ***(Asimilarea simbolismului)*** continuă a se ocupa de Pillat, de data aceasta ca asimilator al simbolismului, rol prin care el a dat un exemplu de revigorare a convenţiei clasicizante. Acest exemplu ar fi fost urmat de poeţi ca Alexandru Gherghel, Demostene Botez şi alţii, pe care cititorul îi va descoperi în carte. Faţă cu manuscrisul amintit, diferenţe minime: nu sînt trataţi, din cei care apar în manuscris, Felix Aderca şi Emil Isac, fiind în schimb trataţi, Matei Alexandrescu, M. Breslaşu, Sanda Movilă şi Traian Lalescu, menţionaţi în respectivul manuscris. Capitolul V ***(Detaşarea de simbolism)*** este introdus de

mine, dar îndoielile că aici i-ar fi locul nu mă părăsesc. Capitolul VI ***(Lirismul eruptiv)*** se ocupă de poeţi ca Aron Cotruş sau Radu Gyr. Din foaia manuscrisă, rezultă că au rămas neredactate paragrafele despre Mihai Beniuc şi C. Th. Ilea. Restul numelor coincid. Pe marginea textului, autorul se întreabă o dată dacă e cazul să reducă citatele în paragraful despre Zaharia Stancu. în alt loc autorul indică numele lui Emil Giurgiuca, poet netratat, dar care în acest capitol ar fi fost la el acasă. Capitolul VII ***(Conformarea polemică)*** începe cu M.R. Paraschivescu, întrucîtva excesiv analizat, şi continuă cu Radu Stanca, cu baladele lui

Doinaş (care nu figura iniţial aici, judecind după manuscris). Din aceeaşi foaie manuscrisă, ştim că ar fi urmat un al VUI-lea capitol, fără titlu, în care ar fi fost analizaţi criticii poeţi (Vianu, Streinu, Perpessicius, împărţirea precedentă, cu nota marginală care-i „mută" în cea de faţă.

Tradiţionalismul programatic încheie ***Cartea a Vll-a.*** Aici îşi află locul atît poeţii care sînt structural tradiţionalişti (capitolul 1), cît şi cei care au avut un program conservator (capitolul II). Din aceleaşi foi manuscrise invocate, constatăm că principalele nume la care criticul se gîndise figurează în text. Absenţele sînt numeroase, dar probabil că Mircea Scarlat, care, scrupulos, a alcătuit inventarul complet, a fost silit să renunţe la a transforma ***Istoria*** sa într-un cimitir. Absenţii sînt poeţi de care n-au auzit, în unele cazuri, nici specialiştii perioadei: Arcadie, Cerneanu, Sever Beuca-Constantineanu, Procopie Milişte, Nela Popceanu şi aşa mai departe. E drept că nici de Vasile Huţan nu s-au auzit mai multe, dar el are norocul cîtorva rînduri critice. Meritau a fi examinaţi G. Lesnea, sau, din nou, C. TH. Ifea, cum, de altfel, autorul şi-a propus, dar n-a mai apucat s-o facă. Printre *nesămănătoriştii* din ***Conservatorism programatic*** e menţionat N. lorga, dar paragraful n-a fost redactat. Mai important e capitolul III ***(Autohtonism tematic şi toleranţă, la experiment)*** unde e vorba de N. Crainic şi de ortodoxism în general. Dintre numele pe care M. Scarlat îşi propusese să le cuprindă, lipsesc în textul redactat Sandu Tudor, C. Goran, V. Ciocîlteu, Paul Sterian, Pan M. Vizirescu şi Ovidiu Caledoniu. în legătură cu ultimii trei, criticul avea probabil îndoieli (de valoare? de oportunitate în acest loc?) fiindcă pune cîte un semn de întrebare la fiecare. Sînt, în schimb, menţionaţi, deşi nu intrau la început în vederile criticului, Ion Ciorănescu şi Al. Ceausianu. Capitolul ***Dincolo de program,*** care urmează, s-ar fi ocupat de V. Voiculescu. Din păcate (e golul cel mai mare din întreg volumul), ni l-am putut descoperi între manuscrisele sau dactilogramele lui M. Scarlat. Redactate complet sînt ultimele două capitole

(Reticenţa în faţa modernităţii postsimboliste şi ***Iluzia perenităţii),*** cu excepţia paragrafului despre Nicolae Davidescu şi a celui despre Mihail Dragomirescu (nescrise). Asupra lui Emanoil Bucuţa, M. Scarlat îşi propusese să revină, George Gregorian, prezent în capitolul V, ar fi urmat să fie mutat în VI, *„clnd discut despre Mihail Dragomirescu".* Nu i-am putut îndeplini dorinţa, fiindcă paragraful despre mentorul ***Convorbirilor critice*** lipsesc.

Practic, aici se încheie volumul al patrulea din ***Istoria*** lui M. Scarlat, fiindcă din ***Cartea a opta*** avem doar sumarul şi un început

de redactare. Foarte repede se observă că textul e un proiect. E greu să pretindem că el ne permite să ne facem o ideea clară despre cum ar fi arătat, în viziunea criticului, poezia contemporană.

Intenţia lui M. Scarlat era (judecînd după aceleaşi foi manuscrise, care i-au folosit ca *memento* pe durata alcătuirii volumului) să publice în volumul IV din ***Istorie*** o erată la volumele I-lII. în spital fiind, în decembrie 1987, Mircea Scarlat devenise aproape conştient că măcar ***Cartea a VU-a*** va putea fi definitivată. Cum se ştie, nici acest lucru n-a fost posibil. Cît priveşte ***Cartea a VlH-a,*** despre contemporani, el însuşi o amînase o vreme din diverse raţiuni. Se gîndea, în aceste condiţii, să adauge la volumul acesta al ***Istoriei*** un număr de texte ale sale referitoare la poezie. Care anume, nu mi-a spus şi nici n-am găsit vreo. menţiune la ele. Aşa încît am procedat cum m-am priceput. Pînă la sfîrşitul anului 1984 Mircea Scarlat publicase în presă 171 de articole (plus 8 intervenţii la mese rotunde, dezbateri etc.). Şi-a alcătuit singur bibliografia. Pentru următorii trei ani, nu mai avem date la fel de precise. *E* posibil că cel puţin încă o sută de articole au văzut lumina tiparului. Din acestea, am selectat articolele care se referă la poezie şi care mi s-au părut cele mai substanţiale, întîmplarea face ca Mircea Scarlat să fi debutat cu articolul ***Integrarea poetică*** (Ion Barbu), în *Amfiteatru* (nr. 10 din 1974). Am cules acest text, iar pe acela intitulat ***Elogiul limbii române,*** ultimul publicat antum, în *Viaţa românească,* nr. 12, 1987. între altâle, am pus un număr de alte texte. O secţiune specială am rezervat studiilor ample: în general, prefeţe şi postfeţe. ***Prefaţa*** **(la** ***O antologie de poeţi tineri)*** este inedită. Tot aici am inclus un răspuns la ancheta ***Caietelor critice*** din 1983 referitoare la poezia tînără. Mi s-a părut că, atent observator al literaturii congenerilor săi, pe care i-a sprijinit de îndată ce a avut posibilitatea, M. Scarlat merita să-i reţinem opinia cea mai amplă pe care 'a formulat-o în legătură cu el. Am încheiat cu un ***Dicţionar al poeţilor români*** (pînă la 1800), publicat în *Almanahul* pe 1988 al Asociaţiei

Scriitorilor din Bucureşti (al cărui redactor coordonator a fost), şi care ar fi trebuit să aibă o urmare. E un lucru temeinic, în care apar nume de autori necitaţi de nici o istorie literară şi în care M. Scarlat a descoperit cine este autorul unui text considerat anonim (luîndu-se după acrostihul textului, citit însă de jos în sus!).

(România literară, nr, 51, 1990)

410

Al. Cistelecan AL. CISTELECAN „Poezie şi livresc"

De mai bine de zece ani citesc în „Echinox" şi apoi în „Familia" cronicile literare ale lui Al. Cistelecan: inteligente, sclipind de ironia ideii şi savuroase stilistic. Dacă e să-i găsim afini, printre cei care, ca şi el, iubesc cartea proaspătă, cu cerneala încă udă, trebuie să ne gîndim ia Gh. Grigurcu, de care-l apropie aceeaşi exclusivă patimă pentru poezie (Cistelecan n-a scris, pe cît ştiu, niciodată despre altceva), ca şi fineţea antenelor, capabile să surprindă mesaje lirice mai subţiri decît firul de păr, şi de asemenea, la Cornel Regman, împreună cu care reabilitează umorul ardelenesc în critică (cine crede că ardelenii duc lipsă de umor să-i citească pe cei doi critici!), distilînd sarcasmul într-o scriitură plastică, barocă, de o tehnicitate ce nu-şi poate reprima apetenţa către mimarea parodică (caragialiană şi paulgeorgesciană) a limbajelor, jargoanelor, a pronunţiilor pitoreşti. Deschid, nu chiar la întîmplare (din motive pe care le voi arăta mai jos) *Poezie şi livresc,* cartea de debut tîrziu a lui Al. Cistelecan, şi iată ce culeg spre dovedirea celor pe care tocmai le-am afirmat şi spre delectarea cititorului avizat: *„Angel pofticios ţi iubăreţ, rămas din cele sfinte doar cu aura inocenţei, dar altfel dedat cu totul la păcate lumeşti - femei, tabacioc, guleai - Emil Brumaru este un «poet de duminică» getbeget, de nu cumva bun chiar pentru \veek-end".* Sau: *„Fortuna a aşteptat cu braţele deschise ieşirea generaţiei '60 din găoace, înainte chiar ca majoritatea combatanţilor să-şi fi putut număra pe degetele de la o mină poemele bune scrise cu cealaltă, ea le şi pusese deoparte plantele norocoase. Puţini au fost cei cărora, mai apoi, critica le-a ridicat aceste taloane preţioase, redistribuindu-le mai cu chibzuială altora rămaşi în afara acestui lot al privilegiaţilor. Fie că le-au înhăţat repede, fie că au pus mina pe ele mai încet şi pe furiş, poeţii aceştia predestinaţi să fie Poeţi, încurajaţi cu sîrg de pe margine şi împinşi cu discreţie de la spate, au fost, în cele din urmă, la înălţimea misiei lor grele".*

Şi fiindcă tot veni vorba de misie, să mi se îngăduie să mai reproduc un pasaj, care, nu numai într-o privinţă, este nimerit ca preambul la ceea ce urmează să spună: *„Ardeleanul în jenărie — şi cel canonic în special - se simte în largul lui în hamurile dătorinţei — dacă nu cumva acesta e chiar singurul loc în*

care el se simte astfel. Datoria şi neţăsitakea sînt opţiunile sale preferate şi în jugul lor el trage temeinic şi cu nădejde, nu fără un decent şi ascuns orgoliu al lucrului

bine făcut Misia e plăcerea şi mîndria lui...". El însuşi ardelean pe de-a-ntregul şi probabil puţintel canonic, Al. Cistelecan nu se putea să scape regulei de neţăsitake pe care tocmai a stabilit-o, aşa încît Cartea pe care i-o comentez e departe de a fi o culegere întîmplătoare de cronici; ea are o idee generală şi o structură anume, o arhitectură, care, observă L. Ulici în „Contemporanul", *„conservind calitatea materialelor, îi adaugă un ce inedit, în cazul de faţă tema critică, relaţia dintre poezie şi livresc ".* Calitatea materialelor se conservă, nici vorbă, şi era şi greu să se piardă, în condiţiile excelenţei critice şi stilistice; de asemenea, tema cărţii (şi mai ales primele cincizeci de pagini) ne revelă şi un cap teoretic, care putea fi, eventual, ghicit în exerciţiul cronicăresc, dar nu la adevărata valoare. Cu toate acestea, nu-mi pot reţine o vagă (însă persistentă) dezamăgire; triind teancul de cronici din revistă, dînd o mulţime deoparte, mereu cu ochii pe titlu, autorul, întocmai ca ardeleanul jenăric la care se referea adineauri, a sacrificat excesiv pe altarul obligaţiei; în „hamurile dătorinţei", criticul s-a ridicat, neîndoielnic, la înălţimea misiei propuse, de a lămuri raportul dintre poezie şi livresc, dar, la fel de neîndoielnic, el este mai puţin bătător la ochi decît în cronicile luate aşa cum erau mai cuminte şi serios, mai intrat în rîndul lumii critice. Ceva (şi nu puţin) din nota lui neconfundabilă, din acea jovialitate expresivă (cînd părea că se lasă purtat de cuvinte, de stiluri, de rostiri, cu o frenezie parodică incomparabilă) se pierde în noile condiţii. Cine nu l-a citit în revistă şi-l descoperă în carte îşi va face, cu siguranţă, altă idee despre Al. Cistelecan decît L. Ulici şi decît mine, care-l cunoaştem dintotdeauna.

,, *Barometrul livrescului în poezia noastră de azi e intr-o continuă - de mi chiar ineluctabilă - urcare deşi termenul ca atare a rămas prins intr-o constelaţie de semnificaţii minimalizante";* această constatare iniţială, perfect îndreptăţită, ne conduce la o primă tentativă ordonată şi aplicată de a dovedi valoarea **culturalului** în poezia noastră contemporană. Ce este, după părerea lui Al. Cistelecan, **livrescul?** *„Departe de a fi o instanţă de înstrăinare a lumii şi de alienare a fiinţei, medierea* (livrescă - nota mea, N.M.) *rămîne un proces de intelecţie a fenomenelor fi ea nu creează un gol în jurul fiinţei, ci întreţine mai curînd un cult al relaţiei armonice şi al plenarităţii".* Sensibilitatea livrescă trăieşte, deci, din mediere: *„Raporturile ei cu lumea sînt*

intermediate şi substanţa sa e profund culturalizată, iar percepţia n-are nimic din primitivitatea ei candidă, fiind una filtrată, rafinată. Cuvîntul deschide o perspectivă asupra realului doar transgresînd un strat referenţial cultural, iar indicele de

vehemenţă al realului asupra poemului e redus şi ***vătuit*** *de halou cultural".* Ar exista, după Al. Cistelecan, două feluri de poeţi livreşti; *„Sub incidenţa acestei acţiuni a convenţional izării, sub presiunea ideologiei literare într-o măsură, livreşti se grupează într-un şir jovial şi fericit de* ***rentieri ai convenţiei*** *şi într-unul decepţionat şi mohorît de* ***prizonieri ai convenţiei...".***

Magnific descrise, cele două şiruri sînt mai greu de ilustrat în stare aşa zicînd pură. Şi dacă n-am nici o îndoială că Leonid Dimov este un livresc euforic, un rentier al convenţiei, a cărui magie lirică reprezintă *„o nouă formă de inocenţă a sensibilităţii, ridicată deasupra dezechilibrului din inima sensibilităţii livreşti"* şi că, la rîndul lui, Mircea Ivănescu se înscrie deplin în livrescul deceptiv, depresiv, ca un ostatec (mai mult decît ca un prizonier) al convenţiei, nu mă mai împac, în celelalte cazuri citate de Al. Cistelecan, cu clasificarea lui. Eu i-aş fi pus, printre tipicii livreşti, mai curînd pe Şerban Foarţă, Sorin Mărculescu şi Alexandru Miran (aflaţi, în carte, într-un fel de limb intennediar) decît de Al. Andritoiu sau Tudor George, despre care era chiar mai potrivit decît despre cei dintîi a spune că *„aparţin unei tipologii la care elementul livresc participă, dar nu o'şi defineşte".* Sigur, clasificările sînt un etern călcîi al lui Ahile în toate teoriile şi nu vreau să abuzez de privilegiul de a azvîrli în el şi alte săgeţi.

Trecînd la analize, Al. Cistelecan îmbogăţeşte cu nuanţe foarte personale înţelegerea poeziei celor citaţi (şi a altora), găsind formule norocoase critic, greu de uitat. Cîteva: *„tehnicitatea intensivă a scriiturii"* lui Virgil Mazilescu; sau: „ *starea de palimpsest a cuvintelor a atins un regim holografic"* la Ş. Foarţă; sau:,, *Poezia lui Ion Pop, de subvenţie livrescă şi de o sentimentalitate mediată şi supravegheată, făcînd contact cu viaţa prin filtrele culturii şi meditaţiei, trăieşte sub spaima continuă că totul s-a spus* "; sau, în fine: *„M. Ivănescu a găsit castelul poemului într-o ruină dezolantă şi, înainte de a intra în el, toate privilegiile poemului şi ale poetului au fost abolite".* O parte din articole sînt remarcabile, îndeosebi cel despre M. Ivănescu, dar şi altele (cînd valoarea unor poeţi nu se află sub o anumită limită de la care, în jos, eu, cel puţin, nu mai am conştiinţa nici unui criteriu specific), chiar dacă multe au fost scrise

mai înainte de a se închega ideea cărţii şi nu participă decît indirect la susţinerea ei. Trebuie să menţionez şi nivelul istoric al unor pagini ca acelea de la începutul amplului articol despre M. Ivănescu, în care ocolul prin poezia interbelică este foarte profitabil. Există aici cîteva adevăruri pe cît de nete, pe atît de utile, privitoare bunăoară la felul cum s-a schimbat, pe durata a vreo două generaţii, atitudinea faţă de convenţia poetică

(„ interbelicii n-au resimţit niciodată convenţionalizarea ca pe o piatră de moară ce apasă asupra propriilor acte", ei avînd încă o anume încredere în puterea de a semnifica a cuvîntului, luînd mai decis partea lui Cratylos decît pe a lui Hermogenes, cum spune sugestiv autorul), ca şi încălcările tot mai frecvente astăzi ale legatelor mallarmeene într-o poezie care, de trei sferturi de veac, le-a respectat cu sfinţenie.

Ar fi de spus în încheiere ceva despre raportul dintre livresc şi intertextualitate. La Al. Cistelecan, a doua este un caz particular al celui dintîi şi anume legată de aspectul cel mai de suprafaţă al lucrurilor, aproape numai procedural. *„Aluzia, citatul, perifrază [...] sînt procedee care reprezintă, fireşte, o epifanie a livrescului, dar ele nu produc şi un impact în relaţiile de mediere, fiind elemente marginale",* scrie criticul la un moment dat, pentru ca, trei pagini mai încolo, observînd frecvenţa tehnicilor intertextuale la poeţii cei mai tineri, să afirme că „ *invenţia la nivelul sensibilităţii nu mai are de unde aduce elemente noi",* aşa încît modalităţile *„aluzive, integrarea parodică sau patetică a citatelor sînt procedee de deviere a acestei vehemente a imediatului, dar aluviunile şi porturile culturale nu pătrund în miezul candid al senzaţiei şi nu ating cota livrescă de* ***de-naturare*** *a sensibilităţii..* " Eu cred dimpotrivă că intertextualitatea este fundamentală în poezie (în orice poezie), livrescul fiind cazul particular, şi anume, în sensul de **vătuire** a realului, de care vorbea Cistelecan însuşi. Dovada, după mine, ar fi că nu se poate poezie care să nu fie intertextuală (dacă nu limităm intertextualitatea, cum face Cistelecan, la aluzie şi la citat), dar că toată poezia e departe de a fi livrescă. Asta, pe de o parte. Pe de alta, mi se pare pripit a susţine că invenţia livrescă nu mai produce nimic nou în sensibilitate; şi nu numai pentru că această constatare de la sfirşitul *Conspectului* introductiv o contrazice pe aceea de la începutul lui, pe care am citat-o; dar şi fiindcă nu ştim niciodată destule despre mişcarea literaturii ca să putem hotărî sensul ei doar bătînd uşurel cu degetul în sticla barometrului spre a vedea încotro înclină acul.

Cu siguranţă însă că *Poezie şi livresc* va fi primită, în continuare, cu ample discuţii, fiind cartea de mult aşteptată a unuia dintre cei mai talentaţi critici din generaţia nouă.

(România literară, nr. 28, 1987)

Dan C. Mihăilescu **DAN C. MIHĂILESCU „întrebările poeziei"**

în studiul despre Arghezi din recenta lui carte intituiată ***întrebările poeziei*** (Cartea Românească), Dan C. Mihăilescu mărturiseşte „o ciudată antipatie" care l-a ţinut departe de autorul ***Cuvintelor potrivite*** pînă tîrziu şi începînd încă din adolescenţă. Să mi se permită să reproduc acest lung şi semnificativ pasaj: *„Explozivă, adolescenţa tîn/eşte după armonie (chiar inconştient)* - scrie criticul, *iar pulverizarea eului arghezian, capacitatea sa de a fi* ***identic*** *în cele mai contradictorii ipostaze, debusolează iremediabil o lectură avidă de* ***distinct,*** *de unitatea rostirii. Rotund, ocrotitor, hipnotic, matricial, spaţiul eminescian, ca şi cel blagian sau bacovian, oferă omului tinăr o siguranţă «ombilicală»; am zice, în vreme ce iregularul arghezian, obsedat de tăierea a tot ce poate însemna* ***legătură,*** *dominat de fobia faţă de fixitate, jitbilînd mercantil cu ideile şi sardonic în emoţie, satisface mai ales lectura matură, degustătoare de* ***artifex*** *şi pentru care stilul înseamnă întîi de toate* ***ars combinatoria*** *şi abia apoi* ***senzorium.*** *în plus, la Eminescu, Blaga, Bacovia, Voiculescu sau Emil Botta fondul receptiv «feminin», înmiresmat de tei, sofianic, învăluit în plînsul materiei, în sentimentul evanghelic sau în mantaua lui Hamlet, consună admirabil himerismului puberal, în timp ce virila agresiune a fondului arghezian (ca şi geometria intens senzuală din armătura imagistică a lui Ion Barbu) se pliază lecturii «bărbăteşti», vitregind emoţionalul în favoarea* ***acţiunii*** *meditative"* (p. 125).

-Mai multe lucruri ne reţin aici. Să nu omit a menţiona, din capul locului, excelenţa stilului, care este unul vădit *recherche,* adică preţios, sofisticat, denotînd un umor manierist al ideii şi al cuvîntului, şi la fel de „fermecător de inenarabil" ca acela, definit ca atare chiar de Dan C. Mihâilescu (p. 194) al lui Şerban Foarţă. în al doilea rînd, se desprinde din pasaj o inteligentă clasificare a liricii noastre interbelice, după un criteriu, dacă-l pot numi aşa, ero(ste)tic - iată că m-am prins eu însumi în cursa calambururilor! - trecînd pe Blaga, Voiculescu, Bacovia şi Botta printre spiritele poetice „feminine" (li se adaugă Eminescu) şi pe Arghezi şi Barbu printre cele „masculine". Clasificarea nu e o glumă pasageră, dovadă alte numeroase consideraţii din carte mergînd în sensul ei, din care voi cita pe aceea care deschide studiul despre Barbu, nu

numai spre a documenta mai bine ideea, dar spre a lăsa încă o dată să vorbească singur stilul criticului, amestec de gravitate filosofică şi de savoare libertină a

vocabularului, de tăietură erudit-hermeneutică a frazei şi de înclinaţie abia stăpînită spre sugestia ludică, „parşivă", mizînd abil pe paralela dintre fiul lui Poseidon şi acela al lui Dionysos: *„Ar fi , desigur, o blasfemie ca, după ce am privit feţele liricii argheziene prin ochii lui Proteu, să cercetăm poezia lui Ion Barbu prin intermediul «Ursului» priapic. Nemîngîiat in multitudine, Proteu viază în numele «pierderii cuprinzătoare», in vreme ce Priap, dominat de voinţa fixării, a concentrării în Punct, se alină cu iluzia «Actului» total (vezi cunoscuta scrisoare către Vianu, cu episodul «flaubertian» al trăsurii). Dar dacă ar fi să ne asumăm blasfemia, fie şi pentru un moment, am putea înţelege tipul poematic barbian ca o proiecţie — exacerbată şi, vorba lui, «extremală» - a energiei fizice la polul opus, al sinergiei spirituale; ludicul Actului, „sublimat», «vindecat» în postulatul gîndirii pure - directă proporţionalitate între* ***raza falică şi elanul de anulare a*** *clăilor de fire stingi"* (p. 179). S-ar zice, dacă-i luăm **au pied de la lettre** mărturisirea antiargheziană cu care am început, că preferinţa lui Dan C. Mihăilescu se îndreaptă spre marii „feminini" ai poeziei; cu toate acestea, studiile cele mai interesante nu le scrie despre ei (exceptînd pe Voiculescu, al cărui „lirism carmelit" este admirabil examinat în moralitatea lui mijlocie), ci despre ceilalţi, despre adică Arghezi şi Barbu. încercînd să descoperim de ce, vom răspunde şi la întrebarea principală pe care o ridică pasajul citat în deschiderea acestei recenzii, aceea privitoare la natura eseistică a lui Dan C. Mihăilescu.

Formulările memorabile nu sînt puţine în studiul despre Arghezi, chiar de la titlu: ***Tatuaj cu semne de-ntrebare.*** Poetul ar suferi de o „teroare a definitului" şi de o „bulimie interogativă", fiind un „pluri-logal" la care domină „imaginea lumii-leviatan": *„Aşa s-a născut ideea tatuajului cu semne de-ntrebare* (scrie criticul). *Lumea este pentru Arghezi, aşa cum este Moby Dick pentru căpitanul Ahab al lui Melville. Iar poezia, care capătă, firesc, forma balenei Albe, nu va arăta altfel - vînată fiind cu tenacitate - decît spinarea lui Moby Dick, haşurată, tatuată de mulţimea harpoanelor... interogative"* (p. 127). La rîndul lui, Ion Barbu este interpretat în dubla descendenţă a lui Ion Luca şi Mateiu Caragiale *(„ cu condiţia prealabilă de a accepta că, în ordinea firească a lucrurilor, Mateiu trebuie plasat înaintea tatălui"): „ In acest sens, e*

de observat că, în timp ce, structural, Ion Barbu este o ***natură*** *caragialiană (pe linie paternă, deci), aliată în chip ireversibil celor Pămînteşti şi urmărind «generalitatea» simţirii umane, el îşi impune (sau îşi descoperă latenţa) o* ***logică*** *mateină, «excepţionalist-romantică», în termenii lui Siitinu" (p. 18l-l82).*

Atrăgînd atenţia că gîndirea lui Barbu este «senzualism sacrificat» sau «alchimizare a emoţiei» (era şi ideea micului studiu al lui M. Scarlat), criticul urmează înfăţişarea dualităţii esenţiale care ar defini lirica poetului: „Cristalizată, geometrizată, imaginea îşi păstrează intactă reţeaua nervurilor, ***senzoriumul;*** *fibrele se întrevăd chiar şi atunci cînd, pentru montură, s-a preferat sticla lucrată, în* ***jsfumatto.*** *Deşi încremenite, fixate în cristaluri poliedrice, impalpabile, nervurile palpită, fosforescenţă intangibilă, dar vizibilă"* (p. 186).

Ceea ce reţine criticul aici este nu atît unitatea imaginarului celor doi poeţi, cît caracterul lui contradictoriu. E posibil ca iregularul, proteicul, pluri-logalul, dualitatea să-i fi stimulat mai bine talentul decît coerenţa şi distinctul rostirii pe care le-a relevat la Blaga sau Bacovia. în orice caz, probabil aşa se explică atît interesul mai mare al observaţiilor de conţinut din capitolele despre Arghezi şi Barbu, cît şi nervul însuşi, superior, al tratării... Poate tocmai pentru că aceşti din urmă poeţi nu-i plac (nu răspund aşteptărilor lui profunde), criticul se comportă în mod mai liber, mai necrispat, iar rezultatele se simt. Dar mai este ceva, mai important. Eseistica lui Dan C. MiHăilescu, aşa cel puţin cum ni se prezintă ea în cele două cărţi publicate pînă acum de autor (care a debutat cu ***Perspective eminesciene,*** acum cîţiva ani), nu este pur şi simplu una de inspiraţie aşa-zicînd filosofică (avîndu-şi maeştri nedeclaraţi în M. Sora şi C. Noica); dar mi se pare că ea sacrifică o oarecare cantitate de tămîie pe altarul unor prejudecăţi filosofice referitoare la literatură. Refuzul lui Arghezi pentru lipsa de armonie sau de congruenţă este una din aceste prejudecăţi. Să nu creadă eseistul că pun la îndoială explicaţia (biografic-psihanalitică) pe care el însuşi a dat-o acestui refuz; îi ofer un sprijin în tipul însuşi de abordare de către el a literaturii. Iată şi alt pasaj instructiv din acelaşi studiu despre Arghezi: *„Cum se poate depăşi puternica impresie [...] produsă de «geniul verbal», pentru a fi sigur că palpitul versului nu e numai* ***vizibil,*** *dar şi* ***viu*** *cu adevărat*[9]*"* (p. 124). Dar oare distincţia aceasta dintre logosul viu şi expresivitatea sensibilă a artei nu e tot o prejudecată de filosofi? La un poet nu e viu decît ce e vizibil, logosul

trebuind să fie neapărat întrupat pentru ca poezia să-şi merite numele. Ion Barbu se întreba în ***Oul dogmatic:*** *„ Vezi duhul sfînt făcut sensibil?",* îi putem răspunde: da, în poezie.

Sigur, de n-ar fi decît atîta, aş putea fi bănuit că dau o însemnătate disproporţionată unei mărturisiri şi cîtorva fraze, poate întîmplătoare. Mai ales că reuşitele eseistului apar, parcă în pofida acestor prejudecăţi, tocmai acolo unde ele se manifestă mai limpede; ceea ce

nu se poate explica decît probabil prin efortul suplimentar la care analiza este concepută de o manieră care nu îngăduie dubii într-o anumită privinţă. Ea se compune din două secţiuni ***(Via interrogativa*** şi ***întrebările poeziei),*** dintr-un ***Prolog*** şi dintr-un pseudo-epilog intitulat ***întrebări în mişcare*** (acesta, o eboşă a unui posibil capitol consacrat poeziei actuale din unghiul ales de critic). Studiile la care m-am referit mai sus fac parte din secţiunea a doua. Cea dintîi secţiune expune principiile teoretice. Dan C. Mihăilescu porneşte în fond de la* două întrebări: ce este întrebarea? şi: ce deosebeşte întrebările poetului de ale filosofului? Nu pot decît să-mi declin orice competenţă în materie. Este genul de întrebări pe care le-am privit totdeauna cu un scepticism total. Faptul de a şi le fi pus atîţia gînditori de seamă (dovadă cele vreo 50 de nume la care eseistul apelează ca la tot atîtea autorităţi) pledează, desigur, contra îndoielilor mele, care pot proveni, recunosc, din aceea că eu mă simt înainte de orice un cititor de literatură reală şi abia în al doilea rînd un exeget al posibilităţii ei de a fi. Dar, pe urmă, Dan C. Mihăilescu însuşi aduce (fără să vrea, bineînţeles) niţică apă la moara scepticismului acesta, scăldîndu-se cu voluptate pe cîteva zeci de pagini în cele mai delicioase generalităţi (unele, exprimate foarte frumos), care au dezavantajul de a putea fi întoarse cu uşurinţă pe partea cealaltă, aşadar, mînuite *ad libitum.* De exemplu: *„întrebarea defineşte, adică încheie, petrece laolaltă mai multe incertitudini, născîndşi oferind un răspuns ".* Nici nu apuc să mă mir de lejeritatea afirmaţiei şi-mi amintesc că cinci pagini mai devreme am citit că verbul specific întrebării este „a deschide" şi că ea „oferă, nu frustrează". Dar oare ce definiţie mai bună să dăm frustrării dacă nu tocmai închiderea laolaltă a incertitudinilor noastre? Inteligenţa şi cultura remarcabilă a eseistului calcă pe astfel de nisipuri mişcătoare, care ameninţă să-l înghită: *„Răspunsul poate să mintă, întrebarea niciodată".* Ei, nu! Urechile îmi ţiuie de întrebări mincinoase. Ceva mai puţin neliniştitoare gnoseologic şi mai utilă epistemologic este clasificarea întrebărilor poeţilor în ***zetetice, ephektice*** şi ***aporetice***

(după ce, regăsindu-şi umorul, eseistul declară că renunţă la alte două clasificări anterioare, părîndu-i-se inadecvate; meritä să folosesc paranteza ca să spun că eu o preferam totuşi pe una din acestea şi anume că renunţă la alte două clasificări anterioare, părîndu-i-se inadecvate; meritä să folosesc paranteza ca să spun că eu o preferam totuşi pe una din acestea şi anume cea în care, calchiindu-se actul estetic după acela erotic, se obţineau întrebări preludice, ludice şi postludice). Aplicată la textele poeţilor, grila dă bune rezultate, cu toată rigiditatea aparentă. Aş fi ipocrit însă dacă

Dan C. Mihăilescu

n-aş spune că răsuflăm uşurat ori de cîte ori băgăm de seamă că eseistul şi-a „uitat" principiul (sau că, spre a-l parodia puţintel, îl lăsa provizoriu în suspensie, procedînd aşadar de o manieră *ephektică).* Defectul aceste abordări „filosofice" rămîne acela de a ne da mai mult răspunsuri decît întrebări. Dan C. Mihăilescu a promis o carte despre Caragiale *(„adevărata Operă a lui I.L. Caragiale începe abia după asfinţitul Crailor lui Mateiu, msă aceasta ne va fi o altă poveste",* p. 181). Cu spiritul lui subtil şi erudit, nu se poate să nu scrie una foarte interesantă. Cu o condiţie, totuşi: de a nu-şi mai pune umorul în parantezä de dragul filosofici. Exemplul lui Noica nu s-a dovedit fertil' în critica literară. Ar fi şi paradoxal să-l privească pe Caragiale prin prisma unei filosofii care l-a dispreţuit. Caragiale are nevoie de talentul critic al tînărului eseist, de lectura lui, făcută cu gust şi pricepere, nu de o exegeză abstractizantă, sterilă, bîntuitâ de cine ştie ce himere aporetice.

(România literară, nr. 12, 1989)

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

MtRCEA MIHĂIEŞ „De veghe în oglindă"

E de mirare că o carte cum este ***Din veghe în oglindă*** (Cartea Românească) a lui Mircea Mihăieş n-a fost scrisă mai de mult, dat fiind interesul enorm (nu numai la noi) arătat în ultima vreme jurnalului intim şi derivatelor lui. Un număr al „Caietelor critice", apărut cînd Mihăieş îşi încheiase cartea, apoi un studiu recent al lui Minai Zamfir din ***Cealaltă faţă a prozei,*** care, de asemenea, i-a rămas necunoscut, completează foarte bine începutul "acesta de bibliografie critică românească referitoare la jurnalul intim ca gen literar. Bibliografia străină e deja vastă şi în bună parte folosită de Mihăieş în capitolul final, intitulat ***Trestiile lui Midas*** şi subintitulat ***Preliminarii la o poetică a jurnalului intim.*** Se poate schiţa şi o astfel de poetică? Rămîn sceptic şi după ce

o citesc pe cea de faţă, deşi conţine ipoteze inteligente şi o orientare satisfăcătoare în materie, în orice caz, teoria nu e tocmai partea tare a cărţii, îi prefer fără să ezit analizele din eseurile care-i preced şi paginile introductive de jurnal personal, ţinut în timp ce autorul lucra la ele. Aici regăsesc întreg umorul criticului, verva lui subţire de om cultivat şi lipsit de prejudecăţi, stilul penetrant. Pentru un volum care reprezintă totuşi un debut (oricîte foiletoane critice ar lăsa în urmă), este mai mult decît suficient ca să-l putem califica drept remarcabil. Am ştiut din prima clipă că Mihăieş este unul din cei mai talentaţi critici tineri, fie şi numai urmărindu-l săptămînal în „Orizontul" timişorean. Cu ***De veghe în oglindă,*** avem o confirmare absolut eclatantă.

întorcîndu-mă la preliminariile teoretice, aş vrea să observ că succintul excurs istoric întreprins de Mihăieş m-a întărit în ideea că Antichitatea nu cunoaşte genul jurnalului intim, orice am crede despre *hypomnemata* sau despre biografiile plutarhiene. Nu sînt convins nici că „omul jurnalului intim apare abia în Evul Mediu" (cum spune Mihăieş la pagina 290); medievalul nu este încă omul jurnalului intim şi ceea ce evul de mijloc înregistrează cu titlul de jurnal este de obicei altceva, cronică sau memoriu extern. Jurnalul intim este prin însăşi natura lui un gen burghez, debutînd pe scena literaturii cu ***Diary*** al lui Samuel Pepys, fiul de croitor contemporan cu Oliver Cromwell, în secolul XVII. Intimitatea, ca şi individualismul, au pentru noi însă sensul pe care li l-a dat burghezia. Aş obiecta şi la identificarea jurnalelor de călătorie romantice din secolul XIX românesc cu jurnalul intim: ele au altă origine, dacă nu şi altă arie de răspîndire.

Desigur, C.A. Rosetti, Iabob Negruzzi şi Maiorescu scriu la noi primele jurnale intime (ar fi de adăugat ***Soveja*** lui Russo, în franceză şi paginile ruseşti ale tînărului Hasdeu). Cît.priveşte modestul jurnal al lui Ispirescu, el nu se adaugă acestora „în partea a doua a veacului", căci toate sînt de după 1850, cu excepţia ***Sovejei*** şi a începutului jurnalului lui Rosetti. Printre „incontestabilele vîrfuri" ale genului în secolul XX, n-aş trece pe Rebreanu; şi aş preciza că două sînt perioadele care îl cultivă insistent: aceea din anii 30 (Eliade, Şuluţiu etc.) şi aceea din anii noştri (Radu Petrescu fiind un cap de serie postbelic, el este şi singurul autor luat în consideraţie de Mihăieş în analizele lui, ceea ce dă cărţii sale un bizar aer de inactualitate, rupînd-o de efervescenţa însuşi fenomenului literar care, probabil, a generat-o). Dar ce este jurnalul intim? Răspunsul lui Mihăieş este, din păcate, cotropit de bălăriile bibliografiei pe care a consultat-o. în locul unor observaţii proprii, fie şi

discutabile, parţiale prin forţa lucrurilor, se încearcă în ***Trestiile lui Midar*** o acoperire sistematică şi exhaustivă a terenului; şi, în locul unei priviri de sus, sintetice şi clare, un mers tîrîş sau chiar pe burtă. Unele afirmaţii merită să fie reţinute. Jurnalul intim ar încerca să suplinească absenţa persoanei scriitorului din operă, s-o livreze ca supliment necesar gustului public. Curiozitatea căreia el îi sacrifică diferă de aceea pentru secretele operei.- Deşi jurnalul n-are reguli şi limite, el ar fi „o promisiune neonorată" şi „un gen funerar", căci după el n-ar mai urma nimic, într-atît tinde să se identifice cu existenţa care-i dă naştere. Astfel de formulări sînt în spiritul lui Mihăieş şi totodată pline de spirit. Mai greu mi-e să înţeleg de ce era nevoie, în context, de enumerarea dificultăţilor care stau în calea autocunoaşterii. Nu cred că jurnalul este motivat esenţial de această străduinţă. Motivele lui mi se par prozaice şi pragmatice. Ar fi minunat să putem vedea în jurnal „ *dublul perfect al autorului: autobiografia sa inconştientă"* (p. 300). Insă, bănuiesc că jurnalul nu „ascunde" nici pe departe atît inconştient cît ascunde opera, fiind un produs aproape conştient (dacă nu chiar pe de-a-ntregul) şi anume al cuiva care urmăreşte să-şi creeze o aparenţă. Beatrice Didier (citată de Mihăieş) pretinde că principiul suprem al jurnalului este *autodistrucţia. E* o vorbă goală (ca toată psihanaliza invocată *â propos):* jurnalul e, tocmai dimpotrivă, o încercare de construcţie de sine; nicidecum *demascare, sinceritate* etc., ci efort de a alcătui o armură, un alibi, o explicaţie. Nu scriu jurnal ca să mă livrez, ci ca să mă justific. Dintre clasificările posibile (înşirate cîteva de Mihăieş), cea mai utilă mi se pare, cel puţin pentru jurnalul românesc, aceea propusă de Mihai Zamfir în cartea lui (de care m-am ocupat în aceste pagini nu demult).

Partea ciudată este că adoptînd în poetică punctul de vedere pe care l-am văzut, Mihăieş dovedeşte în analize exact contrariul: aproape toate jurnalele pe care le trec în revistă sînt tentative clare ale autoconstrucţiei. Nu se putea o mai meticuloasă şi strălucitoare dovadă că jurnalul este un gen pragmatic, cu o strategie conştientă, în care nu autocunoaşterea joacă principalul rol, ci crearea unei aparenţe în stare să explice personalitatea pe care opera o ascunde, sau o trădează decît eseurile despre Stendhal şi Mateiu Caragiale. Paradigma comună fiind reveiată în treacăt (p. 199), asemănarea dintre cei doi e izbitoare în cele mai mici detalii. Junele Beyle şi junele Mateiu sînt unul şi acelaşi personaj: dandy-ul arivist şi mondenul cinic. *„Capacitatea sa de a presimţi* ***ponturile*** *este extraordinară"* (p. 192), scrie Mihăieş despre Mateiu. Şi despre Stendhal: „ *Viitorul*

scriitor joacă, aşadar, totul pe o singură carte a parvenirii" (op. 25). Frazele sînt interşanjabile. O strategie maioresciană a autoconstrucţiei este lesne de observat, apoi, la Baudelaire. Mihăieş o descrie, dar nu face legătura, (în general, e de notat că el înclină spre discutarea separată, în sine, a fiecăruia dintre cele 13 jurnale avute în vedere; rareori stabileşte conexiuni şi aproape niciodată nu caută să sugereze tipologii; de nicăieri nu rezultă că ipotezele clasificatoare din capitolul de poetică au reprezentat un punct de pornire pentru jurnalele concrete sau, dimpotrivă, că ele ar fi încoronarea teoretică a demersului concret din eseuri. Tot ce poetul ***Florilor răului*** citeşte sau gîndeşte îi oferă sugestii de comportare. Deşi pur intelectual, evacuat de biografie, jurnalul lui este la fel de precis orientat în vederea formării personalităţii ca şi acela al lui Stendhal sau Maiorescu. Despre ***însemnările zilnice*** ale acestuia din urmă, Mihăieş are foarte puţine lucruri de spus: „mentalitatea de premiant" vine de la Călinescu. Mihăieş nu-l prea iubeşte pe acest Maiorescu terian şi ardelean, care are programul de lucru al lui Şincai şi se autoconstruieşte ca un robot eficace, la antipodul plăcerii care conduce de pildă pe Stendhal Spre deosebire de francez, nu se plînge că tatăl (ce reliefare raportul cu tatăl în jurnalele de autoconstrucţiet) nu-i dă suficienţi bani, ci că este el prea „cheltuitoriu"; aşa că-şi face planul de a deveni „păstrător". In aceeaşi categorie am putea include şi jurnalul lui Tolstoi, dacă acceptăm că autorul lui l-ar fi caracterizat cu aceste cuvine ale lui Mihăieş: „ *Jurnalul sînt eu, plus tot ce mi-ar fi plăcut să fiu şi nu sînt"* (p. 73). Şi pentru autorul ***Annei Karenina*** caietul de însemnări cotidiene este „şcoală", „tabelă de reguli", în care se cuprind şi proiecte de „activităţi viitoare". Nu fac decît să excerptez însuşiri care au fost deja indicate de Mihăieş. Maiorescu ar fi subscris cu siguranţă

la o frază a lui Tolstoi ca Următoarea: *„ cred că, fără să greşesc, pot stabili ca scop al vieţii mele năzuinţa conştientă către dezvoltarea multilaterală a tot ce există".* Ca şi la recomandări de felul celor în care păcătosul de Tolstoi aspiră să devină un virtuos, în schimb, programul de comportare în *le meilleur monde* este stendhalian. Moralismul tolstoian e un piston al formării de sine la fel cu filosofia maioresciană sau cu amoralismul stendhalian. Şi Gide a. fost „preocupat să-şi construiască o personalitate" în jurnalul său, afirmă Mihăieş (p. 97). Aceeaşi problemă cheamă aceleaşi strategii. Gide scrie, deci, ca Maiorescu sau Tolstoi: „ *Cea mai mare nobleţe a vieţii nu se obţine prin dragoste faţă de alţii, ci prin dragoste faţă de datorie".* Pot continua cu Muşii,

al cărui „calcul rece", a cărui „obligaţie de respectare a unui program" sînt variante ale unei strategii de autodezvoltare. E de neînţeles de ce Mihăieş îl antipatizează pe autorul ***Omului fără însuşiri*** (ca mai înainte pe Maiorescu). In fond, dacă ne uităm cu atenţie, Muşii şi Maiorescu au acelaşi arhetip ca Stendhal, Gide sau Tolstoi. în fine, mă fac că nu observ cum portretul lui Kafka e tras binişor în direcţie musilian-maioresciană: respingînd „clişeul" tragicului exclusiv din viaţa lui Kafka, Mihăieş apasă pe „conformismul" autorului ***Procesului,*** care şi-ar fi început jurnalul *„conştient (fiind) de iresponsabilitatea lui, dacă nu umană, cel puţin funcţionărească"* şi ca şi cum ar fi vrut să consemneze în el abaterile de la această conduită autoimpusă (p. 175-l77). E vorba de o abordare întrucîtva contradictorie a problematicii jurnalului nu numai sub raport estetic, dar şi sub raport filosofic. Dacă pariul lui constant şi relevat de Mihăieş, împotriva definiţiei proprii, este autoconstrucţia, atun' i alegerea exemplelor e bună, probantă, însă nu se înţelege atitudinea discriminatoare a eseistului (mai exact, antipatiile lui).

E. Simion a notat în cronica lui la carte („România literară", 30 martie) o prea mare apropiere de textele comentate. „De la un punct, scria comentatorul, cerneala criticului se confundă cu cerneala prozatorului sau poetului...". E absolut evident că eseurile din ***De veghe în oglindă*** au fost redactate pe o durată de timp ceva mai lungă, de unde o anumită eterogenitate stilistică (deşi stilul e mereu frapant, viguros şi totodată elegant). Observaţia lui Simion este perfect îndreptăţită cu privire la acele eseuri în care autorul n-are distanţă critică, procedînd mai degrabă ca un romancier. El adoptă în aceste cazuri perspectiva şi stilul scriitorului comentat, referindu-se la el aproape ca la un erou de roman şi refăcîndu-i ideile în stilul indirect liber în care romancierul reface psihologia unui personaj. Scot la nimereală un citat din eseul despre Virginia Woolf.

Cuvintele subliniate sînt pjobabil citate din jurnalul scriitoarei. Iată: *„La drept vorbind, **nu-şi iubeşte semenii!** Şi, dacă se gîndeşte mai bine, chiar îi detestă! Nu-i ia în seamă, îi lasă să **se prelingă** pe lingă ea ca nişte **picturi de ploaie,** ca pe nişte intemperii inevitabile, de care nu te poţi ascunde, dar trecătoare. Nici nu s-ar fi aşteptat la altceva, cu **sistemul ei nervos bizar şi dificil,** reacţionînd pînă şi la probabilitatea de a fi imobilizată, ca o insectă, sub luna universitarilor, neisprăviţi la care numai cînd se gîndeşte **îi îngheaţă sîngele în vine"*** etc. (p. 165).

Distanţa stilistică este aşa de mică încît abia dacă încap trei-patru grăunţe de relativitate şi o picătură de dezacord, adică atîta cît să percepem frazele ca dotate cu o *vagă* ironie (ce s-ar putea dovedi iluzorie, cîtă vreme n-avem un control eficient, cîtă vreme n-avem un control eficient al poziţiei). Dar există şi eseuri în care această tehnică a prozei psihologice nu pare pusă la punct - le cred mai vechi - şi în care autorul scrie cum scriu de obicei criticii, adică *din afară* şi marcînd net distanţele. De pildă, eseurile despre Stendhal, Baudelaire şi Tolstoi. în acestea ne întîlnim cu o exprimare mult mai categorică (poate nu atît de nuanţată, căci nuanţa e chestiune de mulaj intelectual, de privire de aproape), adesea concisă şi uneori chiar aforistică. „ *N-a lipsit mult ca jurnalul să rămînă doar autopsia unei neputinţe, scrie Mihăieş despre Stendhal. Din fericire, i-a fost dat să reprezinte şi altceva. Prima treaptă a înălţării spirituale...* " (p. 40). Şi încă: „ *Viaţa lui Stendhal pare o continuă reabilitare a făţărniciei. Codul său comportamental ar fi făcut să sucombe de ruşine pe orice Bayard, cavaler fără frică şi prihană* " (p. 31).

Sau: „ *Lecţia lui Tolstoi constă în iluzia că un rău identificat e un rău vindecabil*" (p. 85). Deosebirea stilistică este limpede şi traduce o deosebire de atitudine. Dacă mi se îngăduie afirmarea unui gust, o prefer pe cea de a doua.

Orjce ar fi, cartea se citeşte cu maximă curiozitate intelectuală şi reprezintă un debut care nu e deloc unul de serie.

(România literară, nr. 32, 1989)

Radu G. Ţeposu **RADU G. ŢEPOSU „Viaţa şi opiniile personajelor"**

Publicistica rămîne şi astăzi o bună şcoală de critică, dovedindu-şi în continuare vigoarea, în ciuda faptului că interesul multor critici tineri a părut că se îndreaptă, în deceniul din urmă, fie către cercetarea „ştiinţifică" a literaturii, prin aplicarea unor metode moderne (aşa numita critică a textului), fie către eseul erudit, de inspiraţie universitară, mai mult ori mai puţin tradiţional ca aspect. La Radu G. Ţeposu se observă cu uşurinţă stilul vioi, decis şi ingenios al celui care, cum se spune, şi-a făcut mîna scriind vreme de cîţiva ani recenzii pentru rev/stele literare. Prima lui carte ***(Viaţa şi opiniile personajelor)*** nu este totuşi doar o culegere de articole, ci un studiu, coerent, deşi, fragmentar, consacrat evoluţiei romanului românesc de la origini pînă în prezent. Succintele analize pe care le conţine au în vedere o clasificare a genului, aşadar o sinteză. Atît critica textului, cît şi eseul universitarilor evită de obicei sinteza. E paradoxal, dar majoritatea sintezelor le-au dat, după, ca şi înainte de război, publiciştii. Includ în această categorie pe Lovinescu şi pe

Călinescu, la care practica recenziei de carte contemporană a condus finalmente la tablouri şi la istorii ale literaturii. Hulitul impresionism s-a dovedit mai constructiv decît pozitivismul (vechi sau nu). Cunosc obiecţiile formulate de acesta din urmă împotriva criticii globale şi ele sînt departe de a fi absurde, deşi mi se pare că, la rigoare, pot fi privite şi ca o fugă de răspundere. Nu există numai sinteze superficiale, ci şi analize sterile.

Radu G. Ţeposu este unui din criticii cei mai promiţători ai generaţiei tinere. ***Viaţa şi opiniile personajelor*** se citeşte pe nerăsuflate. Autorul realizează o combinaţie eficientă de analiză şi teorie, folosind bine şi achiziţiile recente ale naratologiei şi stăruind cît e necesar (uneori ceva mai puţin) pe caracterizarea personajelor. Ideea eseului său nu e vizibilă de la început cu ochiul liber. Curge sub nisipul analizei o vreme, ieşind apoi la suprafaţă tot mai des, pînă la a căpăta contur definitiv în capitolul ultim. Abia aici găsim şi o sugestie privitoare la metoda critică întrebuinţată. Aceasta ar fi o „retorică existenţială", şi ar citi în personaj nu doar „figura" care se construieşte în text, dar şi semnificaţia ontologică. Criticul face aşadar o jumătate de pas înapoi faţă de exigenţele noii critici franceze din deceniile trecute (pe care le discută polemic), ceea ce se explică nu numai prin prudenţa metodologică, dar şi prin materia pe care o are în vedere, prea puţin susceptibilă de a se lăsa manipuiată de o teorie radicală. Ca unul

care a scris o carte despre romanul românesc, pot afirma fără ezitare că-i împărtăşesc rezervele de principiu.

Teza principală este aceea că personajul de roman se emancipează treptat de sub tirania autorului, urmînd în plan specific revolta mai generală a individului din ultimul secol contra transcendentelor de tot felul. Fiind iniţial manevrat cu stricteţe de către narator, personajul devine conştient de sine şi se autoanalizează sau chiar se autonarează, substituindu-se adesea naratorului (sau autorului). Din evoluţia personajului decurge una a romanului însuşi. Criticul descoperă trei clase succesive: romanul de *reflectare,* bazat pe omniscienţa naratorului şi în care personajul este narat şi are iluzia vieţii; romanul de *reflecţie,* bazat pe conştiinţa de sine a personajului, care e şi narator, dar care păstrează iluzia vieţii; în fine, romanul de *imaginare,* bazat pe conştiinţa de sine a personajului, care uzează deliberat de convenţia literaturii. Aceste trei clase sînt numite şi roman tranzitiv (de exemplu ***Ion, Baltagul*** etc.), reflexiv *(Adela,* ***Ultima noapte*** etc.) şi metaroman ***(Ioana*** de Holban, ***Solstiţiu tulburat*** etc.).

Unele nedumeriri stîrnesc, înainte de orice, exemplele. Dar spre a fi concludentă, discuţia trebuie purtată pe planul mai general al clasificării. Cel puţin două criterii sînt folosite în această clasificare. Romanul reflexiv este distins de cel tranzitiv cu ajutorul conştiinţei de sine a personajului; care devine narator după ce fusese doar narat. Sîntem în cadrul iluziei realiste, cu aceste prime clase, personajul avînd, altfel spus, iluzia vieţii. Acesta este un nou criteriu care distinge romanele tranzitive şi reflexive de cele imaginare (sau de metaromane), care implică, în ce le priveşte, o asumare conştientă a ficţiunii. De către cine? Radu G. Ţeposu e ambiguu în acest punct esenţial. Dată fiind insistenţa pe ideea iluziei vieţii, răspunsul logic ar fi că personajul însuşi în metaroman „uzează de convenţia literaturii". Şi atunci criteriul al doilea ne spune, formulînd mai limpede, că există personaje care cred că trăiesc cu adevărat, în realitate, şi personaje care ştiu despre ele că sînt personaje.

Acest criteriu mi se pare greu de susţinut şi, mai ales, inaplicabil, în sens propriu, doar autorul (naratorul) poate avea (comunica) iluzia vieţii, ori conştiinţa convenţiei. Pentru un personaj neraportat la o instanţă auctorială, criteriul este pur şi simplu nepertinent. Nu pot spune despre Ion, Adela sau Grobei decît că trăiesc şi atît. în acest caz, afirmaţia criticului că personajul romanului tranzitiv „are iluzia vieţii" nu poate fi nici probată, nici infirmată; prin natura lui, acest roman nu permite personajului să fie vreodată narator sau măcar conştient de sine.

Dar care sînt, pe de altă parte, personajele care ştiu că sînt personaje? Să le căutăm în metaroman (aşa cum îl determină Radu G. Ţeposu): lucru curios, nu găsim nici unul! Grobei sau Rogulski ştiu că sînt personaje? N-au nici cea mai mică idee. Poate unul din numeroşii povestitori din *Cartea Milionarului.* Dar ei sînt inocenţi, relatînd fapte de viaţă şi neurmărind să scrie romane. Nici chiar Sandu din *Ioana* nu e mai concludent. Dacă e neîndoielnic că o parte din aceştia au conştiinţa că sînt naratori sau chiar scriitori (Sandu o are), e foarte îndoielnic că o au şi pe aceea că sînt personaje. Trebuie făcută distincţia între conştiinţa (pe care o poate avea orice ins de pe stradă cînd povesteşte ce i s-a întîmplat) că sîntem protagonişti sau spectatori într-o suită de evenimente trăite şi relatate de noi înşine şi conştiinţa (mult mai rară) că sîntem produsul imaginaţiei unui scriitor. Borges a scris o nuvelă pe această temă, arătînd ce revelaţie extraordinară reprezintă pentru om conştiinţa de a fi imaginat de altcineva. Aş putea să-l ajut pe Radu G. Ţeposu sugerîndu-i cîteva asemenea personaje din *Martorii* lui M.

Ciobanu, din *Ficţiune şi infanterie* de Costache Olăreanu sau din *Ingeniosul bine temperat* de M.H. Simionescu. Greutatea de a le găsi constă, pe de o parte, în caracterul prea lax al metaromanului, aşa cum îl înţelege criticul; specia trebuie redusă doar la acele puţine romane a căror problemă principală este scrierea (cu tot ce se leagă de ea) a unui roman. Pe de altă parte, greutatea se explică, din contra, prin îngustimea criteriului. Aşa cum „iluzia vieţii" s-a dovedit o unitate de măsură neaplicabilă la romanul tranzitiv, „conştiinţa convenţiei" atribuită exclusiv personajului e neimplicabilă la romanul imaginării. Trebuie să avem în vedere personaje care narează ele înseşi (sau scriu) romanul şi nici chiar atît nu e suficient, căci numai puţine din ele ştiu că sînt personaje.

Clasificarea conţine şi elemente viabile, în primul rînd acela, foarte important în economia cărţii, care se referă la emanciparea personajului. Trecînd peste nuanţe, apare oarecum evident că personajul de roman cunoaşte întîi o dependenţă maximă de narator (care-l manevrează abuziv), apoi o oarecare independenţă (i se recunoaşte dreptul de a asculta de logica proprie firii lui), ba chiar o formă de emancipare (cînd e lăsat să se analizeze şi să nareze singur, fără intermediari). Pînă la acest punct sînt total de acord cu autorul *Vieţii şi opiniilor personajelor.* Mă despart de el în aprecierea ultimului avatar al personajului, în care vede o maximă eliberare de sub tutela naratorului. Acest lucru poate fi adevărat dacă acceptăm că metaromanul (în sensul strîmt!) reprezintă acest ultim cuvînt al genului, ceea ce mi se pare însă tot aşa de fals cu a susţine că ultimul

cuvînt este dispariţia personajului în „les nouveaux romans" de acum un deceniu. In fond, emanciparea personajului e un proces care însoţeşte evoluţia doar a romanului realist, fiind legată de rafinarea strategiilor veridicităţii. Dar ea nu mai are aceeaşi raţiune în romanul modern. Sînt manipulaţi de narator sau emancipaţi eroii lui Muşii, Kafka şi Urmuz? mtr-un anume sens, ei sînt manipulaţi, căci au devenit, într-o măsură mult mai mare decît toţi înaintaşii lor din romanul realist, obiecte de manevră într-un discurs narativ. Dar în alt sens, ei sînt mult mai liberi decît aceştia, putînd lua înfăţişările cele mai diferite, putîndu-se metamorfoza pînă la a-şi pierde aspectul omenesc. Mai cuminte e să nu căutăm o aplicare a noţiunilor în acest tip de roman. De aceea eu aş fi scris alt final captivantului scenariu al lui Radu G. Ţeposu.

Aproape toate capitolele conţin analize şi sugestii remarcabile. Voi încerca să prind din zbor cîteva, indicînd şi punctele care mi s-au părut vulnerabile. Unele

capitole sînt prea succinte (îndeosebi cele despre **Craii** lui Mateiu Caragiale şi despre ***întîmplările*** lui Blecher) ca să-mi pot face o părere limpede, mai ales că autorul, din teama de a cădea în tezism, îşi ilustrează pretutindeni cu extremă discreţie ideea centrală a eseului său. Mişcarea critică pare spontană, adecvîndu-se din mers la toate situaţiile. Nu e însă mai puţin adevărat că, adesea, autorul nu valorifică pînă la capăt consecinţele clasificării în legătură cu fiecare din romanele analizate. Cîte un capitol pare chiar retardat înainte ca teza să fi prins contur definitiv, în alte locuri, ea este doar formal reamintită, mai mult din obligaţie decît din necesitate. O cauză trebuie căutată în teza însăşi, care pune destule probleme, cum am văzut, dar asta se datorează cu siguranţă neelaborării complete a unor capitole. Să mergem mai departe. După **Mano/7** *(„ în chip figurat, un roman despre sclavia personajului"),* ***Ciocoii vechi şi noi*** este caracterizat ca un roman critic, de tip călinescian *(avânt la lettre,* fireşte), deoarece autorul pare mai degrabă să exploateze nişte procedee retorice decît să observe viaţa. E interesant că această idee apare şi la Marian Papahagi, şi la Radu G. Ţeposu cam în acelaşi timp, ceea ce poate indica o tendinţă de modificare a interpretării lui Filimon. Lucruri în general juste se spune despre ***Mara*** lui Slavici, demonstrîndu-i-se realismul fundamental (începutul emancipării, cînd se trece de la norma colectivă la cea individuală). M-a surprins în schimb portretul lui Tănase Scatiu, care n-ar fi fiind un parvenit (căci e deja bogat şi instalat solid în clasa socială spre care ţinea, după cum remarcase deja Călinescu), ci *„un orgolios stupid, din stirpea caragelianâ",* suferind de un complex de inferioritate şi urmărind să se

răzbune pe boierii de viţă, cu o tenacitate asemuită de critic unei „imbecilităţi prosteşti". Am o imagine cu totul diferită despre eroul lui Duiliu Zamfirescu. Parvenitismul lui (constatat de Lovinescu şi respins de Radu G. Teposu) nu e un clişeu critic. Parvenit este acela care, depăşindu-şi condiţia socială modestă, nu reuşeşte să se asimileze deplin clasei în care a fost propulsat, trădîndu-şi mereu originea. Definiţia se potriveşte întocmai lui Scatiu chiar în portretul pe care i-l face Radu G. Teposu (mitocănie, limbaj gorbian etc.). Respingerea ideii se datorează, bănuiesc, confundării parvenitismului cu arivismul, care e o ambiţie de înălţare, sprijinită pe snobism, pe dorinţa de a împrumuta comportamentul socotit superior, şi pe efortul de a ascunde proveniența. Cei doi termeni nu sînt sinonimi. Scatiu nu e un Julien Sorel (prototipul arivismului) şi nici un Păturică. E parvenitul tipic, fără complexe

(poate doar de superioritate), care dispreţuieşte în Tincuţa, după ce a luat-o de nevastă, sau în Murguleţ, specimene degradate, lipsite de vitalitate. Cum să fie el, în aceste condiţii, „handicapat de propria neputinţă"? Care neputinţă? Din unghiul lui de vedere i-a reuşit tot ce a dorit şi n-are decît ce merită.

Ion i se pare criticului un personaj tragic, frustrat atît social, cît şi uman (erotic): *„Personajul trăieşte o dublă aspiraţie: posesiunea şi posedarea".* Jocul de cuvinte relevă expresiv termenii conflictului, pe care Ion nu va şti să-i împace niciodată, în general, ambiguitatea „idealului" lui Ion e bine înfăţişată. Cred totuşi că Radu G. Teposu împinge lucrurile prea departe cînd afirmă că obsesia pămîntului capătă în roman o formă erotizată datorită ambiguităţii care-l determină pe Ion să-şi confunde aspiraţiile. Sărutarea pămîntului *„nu reprezintă* (spune criticul) *exacerbarea unei obsesii sociale, ci mai degrabă compensarea unei frustrări intime".* Pe cît de savuroasă este pagina consacrată jocului cu cartea (la propriu, nu numai la figurat!) dintre Ela şi Gheorghidiu din ***Ultima*** *noapte,* pe atît de dificile sînt acelea care explică dialectica realitate-conştiinţă la Camil Petrescu. Nu sînt convins că cea mai nimerită intrare în problematica eroului camilpetrescian este aceea pe care ne-o indică teoriile (foarte contradictorii!) ale autorului însuşi. Dorinţa exagerată de originalitate falsifică, apoi, portretul lui Emil Codrescu din *Adela,* un roman, după părerea lui Radu G. Teposu, mai curînd „cazuistic-livresc" decît de analiză, fiindcă obiectul său nu e iubirea reală a eroului pentru Adela, ci *„reprezentareaprin trăire artistică a ideii de iubire".* Doctorul ar fi un pedagog, care ar instrui-o pe Adela în materie de amor, şi n-ar urmări *„o experienţă de viaţă, ci una estetică".* Fără a nega că Emil Codrescu e un seducător, de un fel anume, mi se pare că nu putem

reduce romanul la o strategie, la o pedagogie, ignorînd cu totul sentimentul care mobilizează resursele sufleteşti ale personajului. Ca o glumă fie spus, Ibrăileanu ar fi fost foarte şocat de interpretare. Capitolul despre *Vestibul* e remarcabil şi arată că tinerii critici înţeleg mai lesne decît predecesorii lor modernitatea romanelor lui Ivasiuc. Iată o foarte potrivită caracterizare a acestui roman modern: *„Mi se pare că in ultima vreme s-a intîmplat cu romanul ceea ce s-a petrecut cu personajul acestuia. Renunţîmnd să mai fie simplu autor de aventuri ori drame sentimentale, călător ori luptător, personajul refuză să mai acţioneze, preferind să problematizeze. Personajul activ a fost detronat de cel pasiv; meditaţia a luat locul acţiunii. Romanul se resimte şi el de pe urma acestei*

mutaţii, si, o dată cu el, întreaga literatură modernă". Astfel de observaţii explică sensul modernităţii şi în *Vînătourea regală, Ucenicul neascultător, Cartea Milionarului, îngerul a strigat, Bunavestire.* Mai ales ultimul, după ce a fost întîmpinat nefavorabil, reproşîndu-i-se neconformarea la o anumită concepţie de roman, începe să fie reconsiderat prin prisma originalităţii lui reale. Radu G. Ţeposu scria pe bună dreptate: *„Bunavestire de Nicolae Breban epuizează, din punct de vedere retoric, toate modalităţile de raportare a naratorului, personajelor şi autorului la contextul epic, atit cele de tip tradiţional, cit şi cele de tip modern, devenind, nu fără conştiinţă ironică, un tratat de retorică aplicată".* Constatarea ar fi stîrnit doar un surîs dezaprobator acum şase sau şapte ani, ca şi aceea că Grobei (deopotrivă un „om fără însuşiri" şi unul al tuturor disponibilităţilor) reprezintă un fel de prototip pentru restul personajelor. Şi alte observaţii merită atenţie. Cum am mai spus, mă îndoiesc că *Bunavestire* este un metaroman.

Viata si opiniile personajelor e o carte inteligentă şi incitantă, scrisă cu vigoare stilistică şi cu o tinerească dezinvoltură (judecăţi şi sinteze fulgerătoare) pe cît de simpatică, pe atît de primejdioasă.

(România literară, nr. 2, 1984)

loan Holbau **IO AN HOLBAN „Proza criticilor"**

Cu două studii dense, meticuloase, despre proza lui E. Lovinescu şi G. Ibrăileanu, reunite sub titlul ***Proza criticilor,*** debutează editorial loan Holban, a cărui activitate o putusem urmări, în anii din urmă, îndeosebi în revistele ieşene, unde a publicat recenzii. La acestea, ar trebui să adaug o carte de mici dimensiuni consacrată lui Creangă, pe care am citit-o în manuscris, şi care îşi aşteaptă încă editorul. Tînărul autor se numără printre protagoniştii unei noi critici, ajunsă astăzi ora aplicaţiilor, după un deceniu şi jumătate de încercări preponderent teoretice. La început a fost structuralismul francez, cu alte cuvinte metodă; autohtonizarea, dacă o pot numi aşa, s-a realizat printr-o operă insistentă de „popularizare" a principiilor, multă vreme ilustrate timid în analize. Există semne că acest studiu a fost depăşit. Vedem mai bine acum cum arată „la lucru" noile metode. ***Proza criticilor*** reprezintă un exemplu nimerit, cu atît mai mult cu cît loan Holban este un om informat şi conştiincios, care ştie despre ce vorbeşte, preferind, chiar, să fie pedant decît superficial.

Metoda lui este, după proprie declaraţie, un amestec de critică psihanalitică, structurală şi tematică, aplicată la texte ce pot fi considerate clasice, deşi, într-o privinţă, neomogene; în vreme ce ***Adela*** lui G. Ibrăileanu a

stat tot timpul în atenţia criticii, de ieri sau de azi, ca o operă de seamă, romanele lui E. Lovinescu au fost aproape trecute cu vederea. loan Holban le acordă şi celor din urmă un interes excepţional. *„Dincolo de aspectul cantitativ* - notează el din capul locului în ***Argument*** *• proza lovinesciană prezintă cîteva particularităţi care fac necesară recuperarea sa pentru istoria romanului românesc. E. Lovinescu a fost printre primii cunoscători avizaţi şi susţinători ai metodei psihanalitice de interpretare la noi, epica sa - cu un «model» psihanalitic evident — descoperind posibilităţi/e artistice pe care le deschidea psihanaliza - un teren fertil pentru proza noastră, afiată în căutarea drumului spre fiinţa interioară a omului care fusese pînă atunci, în primele decenii de literatură ale acestui secol, aproape exclusiv «fiinţă 'socială». întorcîndu-se spre «şinele» omului, spre psihologia şi sensibilitatea sa investigate în spaţiul «necunoscutului freudian», proza lovinesciană o anunţă pe aceea a Hortensiei Papadat-Bengescu, a lui Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Anton Holban şi. . G. Ibrăileanu; fără a se fi ridicat la valoarea estetică a operei acestora, romanele lui*

E. Lovinescu, propunînd un model narativ original, se circumscriu tendinţei de «urbanizare» a prozei noastre interbelice". Am citat înadins întreg pasajul, care conţine cîteva repere importante pentru înţelegerea studiului lui loan Holban. întîi, el conţine singurele referiri deschise la situaţia istorică a romanelor lui E. Lovinescu, analizate apoi aproape exclusiv în ele însele. Noua critică nu e decît incidental istorică, în al doilea rînd, deşi autorul îşi exprimă la sfîrşit rezerva cu privire la valoarea prozei lovinesciene, pe parcursul studiului, el pare să pună în paranteză acest aspect, acordînd nuvelelor şi romanelor o importanţă ce le întrece cu mult meritul real (sau, cel puţin, acela acceptat deocamdată). Noua critică, dezinteresată principial de stabilirea valorii, iubeşte, tocmai din acest motiv, operele clasicizate. Cazul *Adelei* răspunzînd exact exigenţelor, proza lovinesciană pretindea criticului efortul suplimentar de a ne convinge că *Aripa morţii* şi restul stau cu adevărat pe picioarele lor. Dar un astfel de efort nu intră în cadrele studiului tematist şi psihanalitic întreprins de loan Holban. Ne învîrtim într-un cerc vicios: pe de o parte, valoarea trebuie dovedită, pe de alta, „seriozitatea" abordării operelor în toate detaliile pare s-o facă de la sine înţeleasă, încît eficienţa studiului e periclitată; ca să nu pară narcisiacă, metoda trebuia verificată pe teste indiscutabile. Recuperarea eseistică a romanelor lui E. Lovinescu, dacă e posibilă, cade în-sarcina unei critici istorice, unde jocul raporturilor externe să fie

mai clar. Faptul că ele nu s-au impus nici contemporanilor, nici urmaşilor, nu e întîmplător, şi nu poate fi explicat, cum sugerează loan Holban, prin inimiciţiile trezite de critic. Există, în fine, şi un al treilea reper în pasajul citat din *Argument,* şi anume faptul că E. Lovinescu ar fi utilizat conştient în proza lui un model de inspiraţie psihanalitic. Posibil. Dar această observaţie determină o întreagă orientare a studiului lui loan Holban (şi al celui despre *Adela)* în care intervenţiile *conştiente* ale criticului, aşadar intenţiile şi proiectele lui exprimate în articole sau în scrisori, joacă un rol considerabil. Prima parte din amîndouă studiile e consacrată tocmai acestor imixtiuni ale criticului în opera creatorului. Este oarecum paradoxală insistenţa autorului asupra lor, căci noua critică pune de obicei în paranteză, o dată cu istoria şi valoarea, şi intenţionalitatea. Putem accepta, firește, că loan Holban a vrut să nuanţeze procedarea, fiind la mijloc proza unor critici: mă miră doar absenţa, din modelul construit, a laturii inconştiente şi involuntare, care ar fi trebuit dezvoltată în paralele cu cealaltă şi care ne-ar fi convins mai lesne, la E. Lovinescu îndeosebi, că spiritul critic era dublat şi de un spirit creator. *„Şi mă gindesc ce lesne aş putea face literatură de imaginaţie,*

nuvele sau chiar romane", scria E. Lovinescu în 1910, nu fără o tinerească ingenuitate. Trei decenii mai tîrziu va compara arta criticului cu arta coşarului şi va mărturisi că a pornit la drum, în critică, „ *cu sentimentul greutăţii şi nu cu cel al facilităţii".* Lui loan Holban i se pare suficientă întîia declaraţie, pe care o socoteşte doveditoare pentru împletirea aptitudinilor la E. Lovinescu. în ce mă priveşte, a doua mi se pare incomparabil mai înţeleaptă: cealaltă, doar expresia fugară a unei veleităţi.

Dincolo de orice observaţie sau obiecţie, studiile din *Proza criticilor* sînt temeinice şi pline de subtilitate. Ele denotă ceea ce s-ar putea numi o mare aderenţă la text. E, probabil, însuşirea cea mai remarcabilă a noii critici . Simplifîcînd, aş spune că vechea critică, aceea tradiţională, îşi căuta obiectul investigaţiilor nu în materialitatea textului, ci dincolo de ea, într-un fel de idealitate conţinutistă. Textul era pentru impresionişti, istorisii etc., un ciur, prin găurile căruia treceau, într-o direcţie sau alta, fie atomii impresiilor în căutarea unor puncte de sprijin, fie ideile, „spiritul" operei în drum spre cititor. Corporalitatea textului, densitatea lui fizică au fost, mai întîi, descoperirea stilisticienilor. Noua critică profită de revelaţia stilului sau a variatelor limbaje întreţesute, dar adoptă o perspectivă întrucîtva diferită; stilul, limbajul, textul devin *locul de apariţie* al semnificaţiilor. Formalismului stilistic i se răspunde nu

cu un nou conţinutism, ci tocmai cu încercarea de a lichida orice dualitate; textul nu este fond sau formă, spirit sau materie, ci un mod de apariţie a unuia în altul, o epifanie sui generis.

Este absolut izbitoare la loan Holban atenţia acordată corporalităţii textului. Spaţiul „feminizat" sau „spaţiul femeie" din *Crinul (dar* şi dJn alte proze lovinesciene şi chiar din *Adela* lui Ibrăileanu) e legat de mecanismul „provocării erotice", în *Aripa morţii,* spaţiului i se disting trei funcţii (de avertizare, agresiune şi identificare), iar'subiectul e desfăcut în secvenţe-tip (ispita, povestirea vieţii, trecutul viitor şi forţa ispitei prezente), din care una este de regulă o „scenă pivot", care oferă modelul în mic pentru întreaga proză. La acestea se adaugă speciile de discurs (prezentare, cadru, comentariu) sau vocile (în *Bizu* sînt trei: autor, narator, erou), care alcătuiesc o tonalitate etajată. Şi aşa mai departe.

Nimeni n-a studiat în acest fel (şi nici atît de minuţios) proza lui E. Lovinescu. Există nenumărate fineţuri de detaliu, care n-au cum să fie semnalate într-o recenzie. Cîteva semne de întrebare pot fi, de asemenea, puse pe ici, pe colo. Referitor la ciclul *Bizu,* de exemplu, loan Holban vorbeşte de o oscilaţie între un pact al adevărului şi unul

al verosimilităţii^ iar referitor la ***Memorii*** de un „arbitraj" al criticului în *„jocul memorialistului cu romancierul"* Mi se par nişte concesii făcute vechii critici. Romanele din ciclul biografic, dacă vrem să le impunem, iar intervenţiile criticului (acele intenţii, planuri, idei conştiente) trebuie, la rîndul lor, sacrificate ca secundare. A continua să vedem pe E. Lovinescu prins între Scylla criticii şi Charybda prozei peste care ***Memoriile*** ar arunca o punte (capitolele studiului se intitulează chiar aşa, ***Scylla, Charybda*** şi ***Puntea),*** însemnă a nu rupe de fapt de tot cu interpretarea tradiţională, deşi metoda s-a schimbat, loan Holban rămîne indecis în atitudinea generală faţă de E. Lovinescu (pe de o parte, privilegiind motivaţiile conştiente din creaţie şi dînd criticului un loc esenţial în proze, pe de alta, întrebuinţînd o metodă modernă, capabilă să stoarcă textul de înţelesuri inaccesibile pe calea veche). ***Memoriile*** pot să fie o punte între critic şi prozator, dar ele se referă la altă latură a criticii decît romanele (dacă le admitem viabilitatea) şi în alt fel.

în linii mari asemănător, studiul despre ***Adela*** e mai simplu şi mai concis. După ce analizează (şi aici!) „intervenţiile" criticului din articole şi scrisori, şi apoi consideraţiile „clare" 'din ***Amintiri,*** loan Holban se simte pregătit să sugereze felul în care toate acestea „modelează" personajele viitorului roman. Ar

fi o „legătură genetică" între unele şi altele, iar între G. Ibrăileanu şi Emil Codrescu un soi de identitate afectivă. Pe o cale întortocheată, se revine la un alt lucru scump criticii tradiţionale! Teza principală este că *„romanul lui Lovinescu şi proza lui . Ibrăileanu pot fi considerate nişte «seismografe» ale acestei «revoluţiuni în moravuri» care s-a petrecut la noi în primele decenii ale secolului".* Al doilea capitol se ocupă direct de ***Adela:*** în pagini exacte şi instructive, criticul trece romanul prin pieptenele cu mulţi dinţi ai tematismului (psihanaliza rămîne doar promisă, afară de cazul în care o confundăm cu o critică foarte generală a motivaţiilor psihologice). Remarcabile sînt observaţiile despre ***Duelul erotic*** şi despre ***Spaţiul iubirii, spaţiul amorului*** - cu disocieri între „iubire" şi „amor", romantism şi realism, idealitate şi senzualitate, foarte potrivite cu eroul însuşi al romanului şi cu modul lui de a tăia firul în patru.

Cartea lui loan Holban promite un critic bine pregătit, şi demn de încredere, cu unele înclinaţii didacticiste, nu scutit nici de mfci pedanterii, gata să ia în serios totul, fără destul umor (ceea ce înseamnă şi spirit de relativitate, mai ales cînd scrie despre cărţi actuale). Noua .critică practicată de generaţia tînără începe să-şi dea roadele. Interesul ei a trecut de acela al legitimării unor noi metode. lat-o, vorbindu-ne

despre literatura clasică altfel decît se făcea în trecut. O dată cu perspectiva de abordare se schimbă de fapt înţelegerea literaturii. Mi se pare că loan Holban se află, prin cartea lui, exact la această răspîntie: cînd noua perspectivă e pe cale să creeze o nouă înţelegere.

(România literară, nr, 27, 1983)

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

VASILE POPOVICI „Eu, personajul"

Unul dintre cei mai talentaţi critici tineri (care nu numai are idei, dar şi scrie foarte bine) este, fără îndoială, Vasile Popovici, lucru vădit de la prima lui carte (despre Preda) şi reconfirmat de a doua *(Eu, personajul,* Cartea Românească). Dacă aceasta din urmă a fost întîmpinată cu oarecare răceală, vinovate nu sînt atît capriciile comentatorilor (cine se crede scutit, să ridice piatra şi s-o arunce!), cît lipsa de tact a autorului şi o aroganţă (metodologică şi nu numai), absolut inexplicabilă la un om inteligent şi cultivat cum se dovedeşte a fi în alte privinţe Vasile Popovici. în *Eu, personajul* sînt două studii: unul *(Cel de-al treilea personaj),* extrem de original, cu bătaie lungă, la care mă voi referi mai încolo, celălalt

(Romanul inconştientului), cam forţat şi suplinind pe alocuri dovezile printr-un dispreţ global arătat criticii care s-a ocupat mai înainte de aceleaşi probleme. Cum tonul face muzica, n-ar trebui ca Vasile Popovici să se mire de primirea cărţii sale. în definitiv, tratamentul aplicat de el altora îl simte acum pe piele proprie. Cînd îi socoti pe comentatorii de ieri şi de azi ai lui Slavici vinovaţi de „opacitate critică în masă" (p. 128) numai fiindcă au trecut cu vederea rostul lui Bandi în *Mara,* nu poţi avea pretenţia să ţi se răspundă cu gentileţe. Să adaug totuşi că demonstraţia de către Vasile Popovici a acestui rost este convingătoare, cu precizarea că *Mara* nu devine, astfel, romanul unei paternităţi oedipiene (care ar avea în centru dubla relaţie cu Hubăr a lui Bandi şi Naţl), rămînînd tot acela ştiut, al unei maternităţi agresive, în rest, studiul se poate discuta. Nu e deloc sigur că Vasile Popovici are în principiu dreptate. Complexele psihanalitice intuite la Slavici sînt departe de a face din el autorul primului roman al inconştientului la noi, la fel cum la Rebreanu, la care şi alţii înaintea lui Vasile Popovici au semnalat rolul abisului (e termenului lui Blaga pentru inconştient), anumite şovăieli de perspectivă narativă şi stilistică indică mai curînd o nestăpînire a materiei (personajul din *Ion* analizat de critic la pagina 149 e o dovadă, în ciuda concluziilor contrare care sînt trase din el).

Cu totul altceva este studiul intitulat *Cel de-al treilea personaj,* care merită un examen atent pentru ideile sale noi şi pentru frumuseţea expunerii. Teoria se naşte în el o dată cu analiza,-după cum autorul ne-a anunţat din introducere. Mai mult: nici nu bănuim la început, parcurgînd împreună cu Vasile Popovici subiectele unor nuvele ale lui Slavici, anvergura pe care o va dobîndi teoria, în fond, criticul atrage

mai întîi atenţia asupra unui procedeu descoperit de Slavici, din care face pe urmă o problemă generală de poetică a prozei, sprijinită la rîndul ei pe o schimbare a înţelegerii personajului literar, aşadar de natură ontologică. Procedeul constă în teatralizarea epicului în nuvela şi în romanul realist, prin introducerea unui mediator între protagonişti şi care capătă acces la secretele (tăinuite sau exhibate) de aceştia. Situaţia narativă se instalează în acest mod pe o scenă publică. Ar exista trei tipuri, din care la Slavici le întîlnim doar pe primele două; cînd teatralizarea se realizează fără voia protagoniştilor (de pildă în ***Piatra din prag,*** unde un bărbat are revelaţia infidelităţii nevestei lui prin intrarea întîmplătoare în scenă a unui cunoscut al lor mai vechi) sau cu voia numai a unuia dintre ei (Lică Sămădăul din ***Moara cu noroc***

„înscenează" o discuţie cu Ghiţă menită a atrage luarea aminte a cîtorva ţărani aflaţi în cîrciuţnă). Teatralizarea ca scop în sine şi realizată cu voia ambilor protagonişti o descoperim abia la Sadoveanu ori la Preda şi, cu ea, personajul romanului realist intră în ceea ce Vasile Popovici numeşte *vîrsta trialogică.* într-o ***Sistematică a personajului,*** pe care promite s-o scrie (şi în care actualul studiu va intra ca parte finală), ideea va fi dezvoltată prin observarea mai multor feluri de personaje (nu însă în succesiune clară istorică, nici măcar în transformarea genetică); acela *monologic* al romanticilor (şi al povestitorilor tradiţionali), care este un „ghem de atribute", avînd existenţă numai obiectuală, fiind deci un tip (susceptibil de descriere în *fiziologie),* nesituat în raport cu alţii (îl ignoră pe Celălalt), privat de reacţia (care e întotdeauna dialogală) şi aşa mai departe; acela *dialogic* al romanului realist, a cărui teorie a dat-o Bahtin, caracterizat de alteritate; în fine, acela *tnalogic* sau teatral, care cumulează eu-ul propriu, *tu-ul* protagonistului cu care se confruntă şi *el-ul* spectatorului (cititorului). A treia dimensiune a personajului îl aşază pe acesta într-un raport cu cititorul implicit şi totodată „epuizează pe aceeaşi arie ontologicul" (cele trei persoane gramaticale), propunînd o „imagine mundi".

Iată una din cele mai profunde şi mai pline de consecinţe idei din poetica ultimelor decenii! Cînd Vasile Popovici îi va da forma completă, o vorn putea compara cu altele, similare, cum ar fi bunăoară în planul receptării aceea a lui Jauss despre paradigmele *aisthetice* din celebra lui ***Schiţă pentru o teorie şi o istorie a experienţei estetice.*** Pînă una-alta, să notăm cîteva consecinţe practice şi răsturnări de perspectivă critică ce decurg din ea. Mai întîi, chiar la Slavici însuşi, al cărui moralism deseori incriminat se cuvine rediscutat cu circumspecţie: aprecierea etică e cuprinsă în trialogism, cel ce judecă

fiind urmaşul corului din tragedia elină, al „spectatorului ideal", cum îl numea Fr. Schlegel. O bună analiză a *Hanului-Ancuţei* şi a *Baltagului,* prin această prismă, dezvăluie o teatralitate diferită de aceea slavicianâ. Pierderea *ruşinii* în dezvăluirea secretelor intime se explică aici prin ceea ce am putea numi impudoarea fericită a povestitorului. Povestirea însăşi este o plăcere a „publicitarii" opusă romanescului ca descoperire (sondare) a intimităţii. (Vasile Popovici ar voi să demonstreze şi că romanescul derivă din povestirea orală, dar deocamdată amînă: *et pour căuşe,* căci mă tem că n-o putea face!). Teatralitatea din *Hanu-Ancuţei* diferă de aceea amorfă a *Decameronului* (cu care a fost comparată) între altele şi fiindcă nici un personaj de la Boccaccio nu narează ceva legat de propria persoană, cum procedează aproape toţi eroii sadovenieni. Din

ciclul de povestiri din 1928 se desprind două linii în opera scriitorului: una care conduce spre realismul din *Nicoară Potcoavă* (roman teatral al cărui acţiune e cuprinsă între două „divanuri"), alta spre estetismul din *Divanul persian* (unde teatralitatea e absorbită de povestirea-parabolă). Din aceeaşi perspectivă, *Baltagul* îi apare lui Vasile Popovici ca o scriere în care ,,*ordinea realistă subminează ordinea ritualică",* teatralitatea este ilustrată în cîteva pagini remarcabile consacrate secvenţelor înmormîntării şi praznicului final. Cu alte cuvinte, şi pornind de la Lotman, am demonstrat mai demult acelaşi lucru. (I-aş semnala lui Vasile Popovici un detaliu care i-a scăpat şi care-i putea furniza o metaforă sugestivă pentru personajul martor necesar teatralizării: Vitoria invocă mereu, şi spre uimirea conlocuitorilor ei, pe un *al treilea* care ar fi trebuit să fie de faţă la tranzacţia dintre Lipan şi cumpărătorii oilor, e vorba, aflăm ulterior, de un obicei al muntenilor de a nu proceda la astfel de operaţii decît în prezenţa unui străin şi a cărui lipsă constituie pentru perspicacea femeie o probă peremptorie că soţul i-a fost jefuit şi ucis). Interesantă şi subtilă este şi analiza *Răfuielii* lui Rebreanu spre a se dovedi că teatralitatea nu e universală în romanul (proza) realist(ă). Rebreanu ar fi fiind principalul nostru scriitor dialogic. Oarecum previzibilă, încadrarea în schimb a lui Preda printre trialogici nu aduce totuşi lucruri inedite (decît, poate, de amănunt), în ansamblu, studiul lui Vasile Popovici este excepţional şi va constitui de aici încolo o referinţă obligatorie a criticii de proză realistă.

(România literară, nr 19, 1989)

SUMAR

Perpessicius
Opere 2.....7
Opere 8..... 10
Tudor Vianu
Opere 2..... 14
Opere?..... 18
G. Călinescu
Principiile de estetică ale lui G. Călinescu 22
Istoria literaturii române. Dosar critic.... 26
G. Călinescu, M. Călinescu, A. Marino. T. Vianu
Clasicism, baroc, romantism.....29
Vladimir Streinu
Pagini de critică literară, voi. 3.....32

Şerban Cioculescu
Itinerar critic.....36
Poeţi români.....38
Itinerar critic.....43
Al. Călinescu
Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii 47
Biblioteci deschise.....50
Edgar Papu
Din clasicii noştri.....55
Existenţa romantică.....59
Constantin Noica
Sentimentul românesc al fiinţei.....64
Şase maladii ale spiritului contemporan 67
Scrisori despre logica lui Hermes.....73
Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru.....77
Jurnal de idei.....81
Eseuri de duminică.....85
Modelul cultural european.....87
Alexandru Piru
Panorama deceniului literar românesc 1940-l950 90
Alexandru Paleologu
Treptele lumii sau calea către sine a lui
Mihail Sadoveanu.....94
Ipoteze de lucru.....99
Alchimia existenţei 103

Cornel Regman
Noi explorări critice.....107
De la imperfect la mai puţin ca perfect. 111
Nu numai despre critici.....115
Ion Negoiţescu
Opera lui Eminescu..... 119
Engrame..... 123
Analize şi sinteze.....126
Ovid vS. Crohmălniceanu
Literatura română şi expresionismul....132
Literatura română între cele două războaie mondiale,

voi. 2.....134
Adrian Marino
Viaţa lui Al. Macedonski.....140
Opera lui Al. Macedonski..... 143
Marin Preda
Imposibila întoarcere.....148
Ion Caraion
Sfîrşitul continuu..... 151
Monica Lovinescu
Unde scurte.....155
Eugen Barbu
O istorie polemică şi antologică a literaturii române
de la origini pînă în prezent.....163
Paul Cornea
Introducere în teoria lecturii.....169
Nicolae Balotă
Euphorion.....173
Universul prozei..... 176
Ovidiu Cotruş
Meditaţii critice..... 181
Radu Petrescu
Meteorologia lecturii.....184
Mircea Zaciu
Lecturi şi zile.....187
Lancea lui Ahile.....190
Viaticum.....194
Alexandru George
în jurul lui E. Lovinescu.....198
La sfîrşitul lecturii, III: Mateiu Caragiale. 201
Petreceri cu gîndul şi inducţii sentimentale 206

Z. Ornea
Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al Hl-lea 210
Dan Grigorescu, Sorin Alexandrescu
Romanul realist al secolului al XIX-lea. 215
Eugen Simion
Dimineaţa poeţilor.....218

Scriitori români de azi, III.....222
Critica bine temperată.....228
Lucian Raicu
Reflecţii asupra spiritului creator.....233
Fragmente de timp.....236
Matei Călinescu
Aspecte literare.....242
Conceptul modern de poezie.....245
Fragmentarium.....247
Livius Ciocârlie
Mari corespondenţe.....251
Eseuri critice.....254
Gabriel Dimisianu
Lecturi libere.....258
Marin Sorescu
Uşor cu pianul pe scări.....262
Gheorghe Grigurcu
Poeţi români de azi.....266
Critici români de azi.....270
Existenţa poeziei.....274
Valeriu Cristea
Alianţe literare.....279
Fereastra criticului.....283
Mircea Martin
Generaţie şi creaţie..... 288
Critică şi profunzime.....291
Călinescu şi «complexele» literaturii române 294
Singura critică.....297
Virgil Nemoianu
Imblînzirea romantismului.....301
Mihai Zamfir
Din secolul romantic.....306
Mircea Anghelescu
Textul şi realitatea.....310

Ion Pop
Jocul poeziei.....315

Avangarda în literatura română.....319
Eugen Negriei
Expresivitatea involuntară.....323
Figura spiritului creator.....- 327
Sistematica poeziei.....331
Liviu Petrescu
Realitate şi romanesc.....336
Romanul condiţiei umane.....'.....339
Florin Manolescu
Caragiale şi Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii 343
Magdalena Popescu
Slavici.....347
Cornel Ungureanu
La umbra cărţilor în floare.....351
Mircea Iorgulescu
Firescul ca excepţie.....354
Marin Mincu
Eseu despre textul poetic, II.....359
Ion Vartic
Radu Stanca - Poezie şi teatru.....364
Modelul şi oglinda.....366
Daniel Dimitriu
Grădinile suspendate: Poezia lui Alexandru Macedonski 371
Petru Poantă
Radiografii.....376
Al. Dobrescu
Foiletoane.....381
Alex Ştefănescu
Prim plan.....386
Marian Papahagi
Exerciţii de lectură.....391
Critica de atelier.....393
Andrei Pleşu
Pitoresc şi melancolie.....398
Val Cpndurache
Portret al artistului în tinereţe.....403
Mircea Scarlat
Istoria poeziei româneşti, IV.....407

Al. Cistelecan
Poezie şi livresc
Dan C. Mihăilescu
întrebările poeziei
Mircea M iha ies
De veghe în oglindă
Radu G. Ţeposu
Viaţa şi opiniile personajelor. **Ioan Holban**
Proza criticilor…
Vasile Popovici
Eu, personajul…

.411
.415 .420
.425
431
.436

445

Colecţia „CANON"

Colecţia **„Canon"** conţine monografii critice consacrate scriitorilor români contemporani.

LITERATURA ROMANA POSTBELICA

I. Poezia
II. Proza. Teatrul
III. Critica. Eseul

de Nicolae Manolescu

NICOLAE ŞTEINHARDT ŞTEFAN **BĂNULESCU CONSTANTIN NOICA SORIN TITEL ANA BLANDIANA VIRGIL MAZILESCU CEZAR BALTAG LEONID DIMOV MIRCEA CĂRTĂRESCU GHEORGHE CRĂCIUN NICOLAE MANOLESCU ŞTEFAN AGOP1AN**

de Gheorghe Ardelean de **Monica Spiridon de Cornel Moraru de Daniel Vighi de Iulian Boldea de Ion Buzera de Mircea A. Diacon u** de T. Ştefşi **V. Mureşan de Andrei Bodiu de Mihaela Ursa de Mihai Vakulovski de Ruxandra Ivăncescu** format 130x200 mm. 96-l12 pagini

In colecţia „Canon" vor apărea următoarele monografii: **NICHITA STĂNESCU de Eugen** Negriei; **RADU PETRESCU** de Mircea **Muthu: MIRCEA IVĂNESCU de Alexandru Cistelecan; NICOLAE BREBAN de Liviu Maliţa; MARIN PREDA de Rodica** Zâne; **AUGUSTIN BUZURA de Ion Simuţ; ALEXANDRU-IVASIUC** de Sanda **Cordoş; RADU STANCA de Petru Poantă; CRISTIAN POPESCU de Mircea Martin; M. H. SIMIONESCU de Mihai Dragolea; ŞT. AUG, DOINAŞ de Gheorghe Grigurcu; GELLU** NAUM de **Ion Pop; IOAN GROŞAN de Nicoleta Cliveţ; CONSTANT TONEGARU de Dumitru Chioaru; MIRCEA NEDELCIU de Al. Th. Ionescu; EMIL BRUMARU de Rodica Ilie; EMIL CIORAN de Cornel Moraru;** FĂNUŞ **NEAGU de Andrei Grigor; GEO DUMITRESCU de Romulus Bucur; PAUL GOMA de Virgil Podoabă; MATEI VIŞNIEC de Marian Popescu; ADRIAN MARINO de Constantin M. Popa; DUMITRU ŢEPENEAG de Sorin Alexandrescu; IOAN ALEXANDRU de Ion Baiu; EUGEN SIMION de Nicolae Ioana.**

format 130x200 mm. 96-l28 pagini

Cei care doresc pot comanda cărţile editate de noi:

- fie în scris: **Editura „Aula", O.P. 14, C.P. 13.67, Braşov** 2200,
- fie telefonic: **068fll.86.47,32.66.47.**

Volumele solicitate vor fi expediate prin poştă, cu plata ramburs. Cheltuielile de expediţie vor fi suportate de editură. *Profesorii beneficiază **de o reducere** de 15%.*

FORMULAR DE COMANDĂ

Se completează, se decupează şi se expediază pe adresa: Editura „Aula", O.P. 14, C.P. 13.67, Braşov, 2200 Tel./Fax: 068/31.86.47; Tel.: 068/32.66.47 www.aula.ro; email: musina@deltanet.ro

Subsemnata(ul).....

str....., nr....., bl....., se....., ap.....

cod....., localitate....., sector , judeţ

telefon....doresc să îmi expediaţi cu plata ramburs

numărul de exemplare menţionat pentru fiecare titlu.

Profesorii beneficiază de o reducere de 15%. Completaţi

pentru reducere: profesor la.....,

localitatea.....specialitatea.....

Titlu Colecţia „CAN	**Autor ON"**	**Nr. exemplare**
Literatura română postbelică I.	**Nicolae Manolescu**	
II. Proza.		
III. Critica.		
Nicolae	**Gheorgh**	
Ştefan Bănulescu	**Monica Spiridon Cornel**	
Sorin Titel	**Daniel**	
Ana Blandiana	**Iulian**	
Virgil	**Ion**	
Cezar Baltag	**Mircea A.**	
Leonid Dimov M i re e a	**T. Ştef şi V. Muresan**	
Gheorghe	**Mihaela**	
Nicolae	**Mihai**	
Ştefan Agopian	**Ruxandra**	

Titlu	Autor	Număr
Colecţia „BACALAURE	ATUL DE NOTA 10"	--
Limba română.	Avasilichioaie,	
Literatura	Avasilichioai	
Limba engleză.	Arhire, Micu,	
Colecţiile „CHEIA SUCCE	SULUI", „ESENŢIAL" Muşina, Arhire	
Engleza. 1600	Arhire, Micu	
Franceza de nota 10 Franceza. 1200 teste grilă	V.& V. Borcan V. Borcan M. Burcescu M. Burcescu	
Limba română	O. Moceanu	
Dicţionarul	G. Angelescu	
Concepte	N. Ionică	
Teoria literaturii	V. Rotaru	
Dicţionar de	S. Toderică	
Literatura română. Repere critice Dicţionar englez-român	Kozma, Scoruş D. Cărăuşu A. Pop	
Dicţionar	G. Angelescu, C. Pop	
Colecţia „CAPACITATEA DE NOTA 10"		

Română	V. Burcescu	
Română (550	G. Angelescu	
Română		
Lecturi literare	Căprău,	